LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

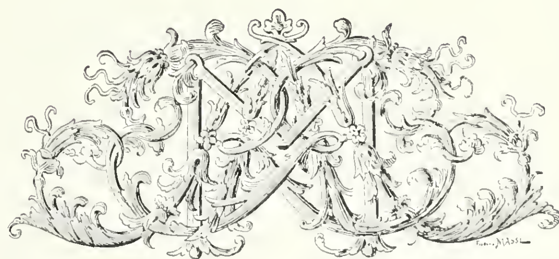
Tome XIX. *Janvier-Juin 1906.*

LA

REVUE DE L'ART

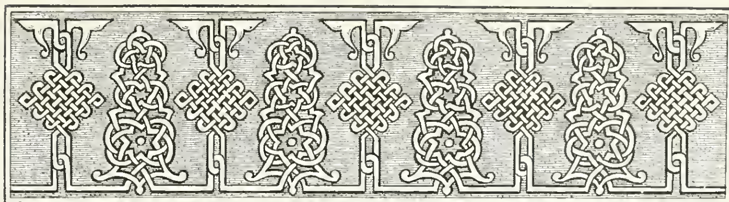
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

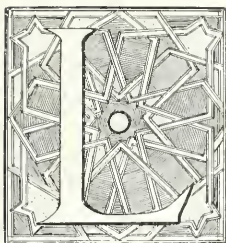
28, rue du Mont-Thabor, 28



LA PEINTURE ORIENTALISTE EN ITALIE

AU TEMPS DE LA RENAISSANCE

(PREMIER ARTICLE)



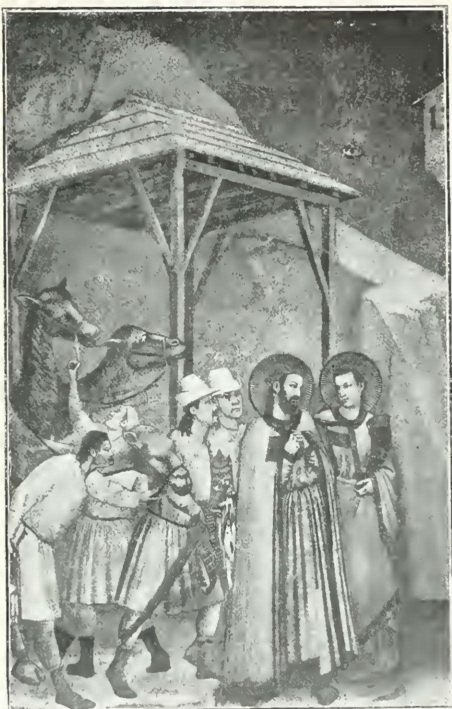
Les maîtres primitifs de Sienne et de Florence, les Duccio, les Cimabue, les Giotto même et leurs élèves, ont été en beaucoup de points, on le sait, les héritiers et les continuateurs des traditions de l'art byzantin. De même, les peintres italiens qui vécurent au temps de la seconde Renaissance durent à l'Orient quelques-uns des traits qui font l'originalité de leur talent, et non plus cette fois à l'Orient grec, mais bien à l'Orient musulman. Je n'entends point par là, est-il besoin de le dire, que l'Italie du xv[e] siècle ait été demander des leçons à un art turc au moins hypothétique; mais elle a, au contact de l'Islam, trouvé des inspirations et rencontré des modèles qui ont marqué plusieurs de ses ouvrages d'un caractère assez particulier. Elle y a pris spécialement le sentiment et le goût d'une couleur locale plus juste et plus vraie, et, par là, dans une série d'œuvres remarquables, elle s'est essayée, voilà bien des siècles, à un genre que nous croyons volontiers très moderne; elle a donné les premiers exemples, et pour la première fois fixé les traditions de la peinture orientaliste.

I

Les primitifs du *trecento*, on le sait, n'ont jamais pris grand souci de la couleur locale. Quand ils ont eu à représenter des scènes qui se passaient en Orient, — et c'est là que se localisaient la plupart des épisodes qu'ils peignaient d'ordinaire, — jamais ils ne se sont préoccupés de placer les personnages de l'Évangile dans le milieu véritable où s'écoula leur vie: et aussi bien de ce milieu ils ignoraient tout, les types, les costumes et le paysage. Aussi, lorsque leur goût inné du réalisme les induisit à mettre des figures plus vivantes à côté des héros traditionnels de l'Écriture sainte, c'est autour d'eux, dans le monde où ils vivaient, qu'ils en cherchèrent exclusivement les modèles. Regardez le décor dans lequel se déroulent les épisodes sacrés : quand ce n'est point le paysage tout à fait conventionnel emprunté à la tradition byzantine, ce sont des architectures tout italiennes qui ont mission de représenter les mystérieuses cités de l'Orient. La Jérusalem que Taddeo Gaddi peint à l'arrière-plan des fresques de Santa Croce ressemble, avec ses coupoles et ses tours, à quelque ville ombrienne ou toscane, à Pérouse ou à San Gimignano. Regardez de même les personnages qui assistent comme témoins à la scène : par le type, par le costume, ce sont de purs Florentins. Durant tout le xve siècle, et jusqu'au xvie, on constate la même recherche d'une couleur locale, également éprise de réalité et dépourvue de vérité. Dans les fresques de Masolino, au Carmine, de jeunes seigneurs, en élégant costume florentin, coudoient saint Pierre ressuscitant un mort; dans l'*Adoration des Mages* de Botticelli, comme dans le *Cortège des Rois Mages* de Gozzoli, trois générations de Médicis figurent dans les somptueux habillements de l'époque; dans l'abside de Santa Maria Novella, des humanistes et des marchands de Florence sont, par la volonté de Ghirlandajo, les comparses attentifs, et nullement surpris, du colloque de Zacharie avec l'ange, et, à Arezzo, de gracieuses Florentines, en toilettes du *quattrocento*, assistent sans étonnement, par le bon plaisir de Piero della Francesca, à l'entretien de Salomon et de la reine de Saba. On pourrait multiplier ces exemples. Au xvie siècle encore, Raphaël introduira dans *la Messe de Bolsène* les Suisses rouges et jaunes de la garde de Jules II: Titien donnera, comme cortège à

la petite *Vierge présentée au Temple*, des nobles et de robustes paysans en costumes vénitiens; et à la table des *Noces de Cana*, Véronèse fera asseoir les plus illustres souverains de l'Europe de son temps.

Pourtant ce goût du pittoresque même devait conduire parfois à la rencontre de la couleur locale exacte et vraie. Dès les premières années du XIV[e] siècle, Giotto, qui, sur tant de points, fut un précurseur, ouvrit ici aussi des chemins nouveaux. Dans la fresque célèbre de Santa Croce, qui représente le *Miracle de saint François devant le sultan*, les esclaves nubiens, debout dans l'un des coins du tableau, offrent, avec leur bouche lippue, leurs cheveux crépus, leur teint sombre, un type ethnographique d'une saisissante vérité, et il en va de même des Mongols au teint jaune, aux longs cheveux plats, à la moustache hérissée et rare, que le maître a montrés à l'église d'Assise, dans la scène de l'*Adoration des Mages*[1]. Ni ces Africains ni ces Asiatiques ne sont des figures de fantaisie, et ce ne peut être que d'après nature que Giotto les a peints si vivants et si vrais. Mais comment a-t-il pu rencontrer des modèles de



GIOTTO. — FRAGMENT DE « L'ADORATION DES MAGES ».
Église d'Assise.

1. On rencontre également un nègre dans le *Couronnement d'épines*, à l'Arena de Padoue.

cette sorte? Pour les premiers, l'explication se présente sans peine. Le commerce des esclaves était fort pratiqué dans l'Italie du XIVe siècle; sur le marché de Gênes et de Venise en particulier, on vendait nombre d'hommes et de femmes, provenant d'Égypte ou d'Asie-Mineure, et les plus grandes familles entretenaient des domestiques de cette sorte[1]. Que Giotto, durant le séjour qu'il fit à Padoue, ait eu l'occasion, dans cette Venise toute proche et tout empreinte d'Orient, de rencontrer ces figures dont l'exotisme le frappa; qu'il ait eu la tentation naturelle de les introduire, avec son goût habituel de réalisme, dans l'épisode de couleur tout orientale qu'il voulait peindre, rien n'est plus vraisemblable à supposer et plus aisé à concevoir. Peut-être s'étonnera-t-on davantage qu'il ait trouvé des « jaunes » sur son chemin.

De cela aussi pourtant il est facile de rendre compte. Depuis la seconde moitié du XIIIe siecle, les Mongols excitaient dans toute l'Europe chrétienne un très vif intérêt[2]. Les politiques se flattaient de trouver en eux des alliés contre les musulmans; l'Église se berçait de l'espoir de les convertir, et tous comptaient sur leur concours pour reprendre l'œuvre interrompue des croisades. Afin de les gagner à cette grande entreprise, le pape et le roi saint Louis leur envoyaient des ambassadeurs : le franciscain Plan de Carpin, Guillaume de Rubrouck, le légat Jean de Monte Corvino, allèrent successivement en mission chez les lointains souverains d'Asie. De leur côté, les khans des Mongols expédiaient des émissaires à Rome pour engager l'Occident à une action commune contre les Sarrasins; le khan Argoun, qui régna de 1284 à 1291, prit l'initiative de négociations de cette sorte[3], et la curiosité qu'éveillait dans toute la chrétienté ce peuple mystérieux et attirant se traduit, au temps même où vivait Giotto, par la publication, en l'année 1307, du livre de l'Arménien Héthoum sur les Mongols[4]. Ce n'est point ici le lieu d'examiner quelle part d'illusion entrait dans les espérances de l'Occident; mais on peut se demander si, en plaçant de façon assez imprévue ces Mongols dans la suite des Rois Mages, le peintre n'a point voulu faire quelque allusion aux espoirs qu'on entretenait dans l'entourage pontifical de leur prochaine conversion.

1. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen age*, t. II, p. 561.
2. *Ibid.*, p. 64 et suiv.
3. *Ibid.*, p. 64.
4. *Ibid.*, p. 69.





Clichés Braun, Clément et Cie.

Gentile Bellini. — Janissaire et Femme turque.

Dessins. — British Museum.

Giotto a-t-il vu, à Rome, quelques-uns des ambassadeurs des khans asiatiques ? On vient d'expliquer que cela est possible, et la fidélité avec laquelle il a reproduit le type jaune oblige à croire que cela est vrai. En tout cas, par la curiosité ethnographique dont il avait fait preuve, Giotto ouvrait une voie nouvelle. Sans doute, les circonstances ne fournirent ni au maître, ni à ses disciples, l'occasion de renouveler fréquemment ces expériences. Mais il y avait là une indication dont le xve siècle devait faire son profit.

II

L'intérêt que les Mongols avaient excité vers la fin du xiiie siècle s'était, et plus vif encore, reporté au xve siècle sur les Turcs. Les voyageurs que leur piété ou leurs affaires conduisaient alors en Terre Sainte ou en Syrie, et qui, à l'aller ou au retour, traversaient d'ordinaire l'Égypte ou l'Asie-Mineure, notent avec curiosité, dans leurs relations, les détails pittoresques des mœurs orientales[1]. Parmi ces récits, l'un des plus intéressants à coup sûr est celui du Bourguignon Bertrandon de La Broquière, chambellan du duc Philippe le Bon qui, en 1437, revenant de Palestine, visita Brousse et Andrinople et décrivit avec complaisance l'aspect, la vie, les costumes des souverains ottomans et de leurs sujets[2]. La Broquière semble avoir regardé les Turcs d'un œil fort sympathique : « Autant, écrit-il quelque part, que j'ai hanté les Grecs et que j'ai eu affaire entre eux, j'ai plus trouvé d'amitié aux Turcs et m'y fieraye plus que auxdits Grecs[3] ». Aussi ne se lasse-t-il point d'inscrire dans sa relation toutes les observations qu'il a pu recueillir chez les infidèles; et comme il savait observer, ses remarques sont le plus souvent d'une couleur très pittoresque et très saisissante. Il a peint en trois lignes le sultan Mourad II, tel qu'il l'a vu, « vêtu d'une robe de satin cramoisi, et en dessus, en guise de manteau, ainsi qu'ils l'ont de coutume, une robe de satin figuré vert, fourrée de martres zibelines[4] ». Il n'a pas décrit moins curieusement l'étiquette des audiences, le luxe magnifique et barbare des repas[5]. C'est par lui peut-

1. Cf. le *Voyage d'outre-mer de Jean Thénaud*, éd. Schefer. Introduction, p. x et suiv.
2. *Le Voyage d'outre-mer de Bertrandon de La Broquière*, éd. Schefer.
3. *Ibid.*, p. 149.
4. *Ibid.*, p. 189; cf. p. 181.
5. *Ibid.*, p. 191-193.

être que, pour la première fois, l'Occident a connu, sous leur aspect véritable, ces Turcs dont le nom remplissait alors et faisait trembler la chrétienté : c'est la première fois assurément qu'il a appris à les considérer avec une curiosité mêlée de sympathie.

Durant tout le cours du xv[e] siècle, le même intérêt pour les Ottomans se manifeste dans toutes les relations des voyageurs : il me suffira d'en donner pour preuve les abondantes descriptions qui remplissent le récit que fit de son voyage d'Orient le dominicain allemand Félix Faber, en 1483[1]. Mais ce qui importe davantage pour l'histoire de l'art, c'est que, vers le même temps, le Turc commence à apparaître dans l'iconographie. On conserve, au musée germanique de Nuremberg, un dessin qui représente un campement osmanli : il date du milieu du xv[e] siècle et c'est le plus ancien document connu qui mette sous nos yeux la figure de ces Ottomans redoutés. Mais bientôt les images de cette sorte se multiplièrent. Lorsque, en 1483, l'Allemand Breydenbach visita l'Orient, son compagnon, Ehrhard Renwich d'Utrecht, prit, chemin faisant, toute une série de curieux croquis d'après nature, qui servirent à l'illustration du récit que Breydenbach publia en 1484[2]. On y voit passer les types les plus divers, des femmes, des janissaires, des cavaliers, des musiciens, tous saisis et interprétés avec un sens très juste de la réalité. Et tel fut le succès de ce petit livre, qu'une traduction française en parut à Lyon en 1488, et qu'elle obtint assez vite les honneurs d'une seconde édition. La France, en effet, n'était pas moins curieuse que l'Allemagne de ces Turcs qui venaient de prendre Constantinople, de conquérir la Grèce et qui, par terre, s'avançaient jusqu'au Danube, tandis que sur mer ils dominaient tout l'Archipel. La Bibliothèque nationale conserve deux manuscrits de ce temps qui sont, à cet égard, fort significatifs : l'un (fonds français, n° 2646) renferme les *Chroniques de Froissart* et contient plusieurs miniatures représentant des Ottomans ; l'autre (latin, n° 6067) est plus remarquable encore. C'est le récit que Caoursin, vice-chancelier de l'ordre de l'Hôpital, fit du siège mémorable que les chevaliers de Rhodes soutinrent en 1480 contre les forces de Mahomet II ; tous les épisodes de cette lutte héroïque y sont représentés

1. Il faut signaler, dans le même ordre d'idées, l'édition, publiée en 1473 à Ulm, des souvenirs de Jean Schiltberger, qui, fait prisonnier à la bataille de Nicopolis (1396), était demeuré plus de trente ans prisonnier des Turcs.

2. Breydenbach, *Opus transmarinae peregrinationis*. Mayence, 1484.



Gentile Bellini. — Portrait de Mahomet II.
Collection de lady Layard, Venise.

dans une série de peintures qui ne sont point sans valeur [1]; et dans cette illustration tout naturellement les Turcs occupent une large place et sont peints avec une exacte fidélité. Dans la littérature comme dans l'iconographie de l'Europe occidentale, le Turc, dans la seconde moitié du xve siècle, devenait, on le voit, presque à la mode. Il l'était surtout en Italie, où l'on avait avec lui des rapports plus fréquents encore et où partant on le connaissait mieux.

Depuis longtemps déjà, les grandes villes maritimes de la péninsule entretenaient avec l'Égypte des relations diplomatiques et commerciales, et la curieuse relation des Florentins Frescobaldi et Sigoli, qui visitèrent le Caire en 1384, montre quelles vives impressions les voyageurs italiens rapportaient d'Orient [2]. C'est vers le même temps, à la fin du xive siècle, que Gênes et Venise tirent la connaissance des Turcs, que leurs progrès avaient rendus voisins des colonies italiennes établies dans la mer Noire et sur les côtes asiatiques de l'Archipel. Dès l'année 1384, une ambassade turque fut reçue à Venise, et dès le commencement du xve siècle, les types orientaux étaient devenus assez familiers, dans la ville des lagunes, pour que, sur l'un des chapiteaux qui, du côté de la Piazzetta, décorent le palais des Doges, un sculpteur ait eu l'idée de représenter, parmi les huit figures où il symbolisait les clients de Venise, un Turc, un Grec, un Tartare, un Persan et un Égyptien, tous exécutés avec un sens de la réalité ethnographique qui atteste la connaissance de modèles vivants [3]. Sans doute, les événements des années postérieures, la prise de Constantinople, la conquête du Péloponèse et de Négrepont, avaient, vers le milieu du xve siècle, fort refroidi les rapports entre la République et le sultan et déchaîné la guerre entre les deux puissances. Mais lorsque, en 1479, la paix fut définitivement rétablie, une ambassade ottomane parut de nouveau à Venise [4]. Non seulement elle avait mission de ratifier l'accord conclu, mais les envoyés de Mahomet II avaient reçu en outre de leur maître l'ordre de demander aux Vénitiens un service qui n'avait rien à voir avec la politique.

Dès l'année 1463, le médailleur Matteo de Pasti avait fait un séjour à Constantinople et il avait obtenu du sultan l'autorisation de reproduire ses

1. Cf. Caorsini, *Obsidionis Rhodiae urbis descriptio*. Ulm, 1496.
2. *Voyage d'outre-mer de Jean Thenaud*, introd., p. VIII-XV.
3. Didron, *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 305.
4. Heyd, *op. cit.*, II, p. 326-327.

traits [1]. Mis en goût, à ce qu'il semble, par ce contact avec l'art italien, Mahomet II sollicitait maintenant la Sérénissime de lui envoyer quelques-uns de ses artistes les plus éminents. Le Grand Conseil fit choix d'un des meilleurs peintres de Venise, Gentile Bellini, auquel furent adjoints le bronzier Vellano et le sculpteur Bertoldo de Giovanni. Tous trois partirent pour Constantinople et pendant une année entière y demeurèrent au service du sultan [2]. A Bertoldo et à Gentile Mahomet demanda de fixer son effigie



GENTILE BELLINI. — PRÉDICATION DE SAINT MARC A ALEXANDRIE.
Musée Brera, Milan.

dans des médailles qui nous sont parvenues; mais surtout il consentit à poser pour le peintre; et de là nous est venu l'admirable et célèbre portrait de la collection Layard, où le sultan apparaît en buste, avec son profil énergique et net, sa barbe noire et soyeuse, son haut turban blanc orné de pierreries, se détachant, singulièrement expressif et vivant, au-dessus de l'étoffe brodée d'or et de perles que Gentile, amoureusement, a peinte au bas du tableau. Grand favori du prince, comblé de présents par lui, décoré même du titre de bey, le Vénitien, qui trouvait pour son travail toutes les

2. Thuasne, *Gentile Bellini et Mahomet II*, p. 10-13.
3. *Ibid.*, p. 32 et suiv., p. 39-43.

facilités souhaitables dans la capitale ottomane, n'y perdit point son temps. On dit que, de même qu'il avait peint le sultan, il fit le portrait d'un certain nombre de grands personnages de la cour. En tout cas, il observa fort attentivement le monde nouveau qui se révélait à lui. Il dessina d'après nature des types, des costumes : le British Museum possède deux dessins tout à fait remarquables de Gentile : l'un représente une femme turque assise, l'autre un janissaire ; ils montrent avec quel souci le peintre s'attacha à noter les impressions qu'il éprouvait au contact de cette société pittoresque et inconnue. Quand il revint en Italie, il rapportait d'Orient une riche collection d'études de cette sorte ; elles excitèrent une vive curiosité et obtinrent, on le verra plus loin, un grand succès parmi les peintres du temps. Mais le voyage de Bellini à Constantinople devait avoir, pour lui et pour les Vénitiens ses contemporains, des conséquences plus considérables encore. De ce contact direct d'un grand artiste avec le monde musulman sortit une conception nouvelle et originale des scènes dont le sujet était localisé en Orient.

Il y a au musée Brera, à Milan, un tableau bien connu de Gentile Bellini : il représente la *Prédication de saint Marc à Alexandrie*, et il date de 1507. Il est curieux de voir quel parti le peintre a, dans cette scène, tiré des souvenirs de son voyage. Sans doute, la grande église qui occupe le fond du tableau rappelle étrangement la façade de Saint-Marc ; ayant à raconter un épisode de la vie du patron de Venise, le maître n'a pas résisté à la tentation d'évoquer le sanctuaire fameux que la ville avait élevé à la gloire de l'apôtre. Mais les lourds contreforts qui soutiennent l'édifice font penser à ceux qui, dès lors, contrebutaient la masse ébranlée de Sainte-Sophie, et les édifices surtout qui avoisinent la basilique éveillent sans hésiter la mémoire des constructions de Constantinople. Ce sont, aux côtés de la place, des maisons blanches à terrasses et à moucharabiehs ; ce sont, derrière l'église, de hauts et sveltes minarets, un obélisque comme celui qui décore la place de l'Atméidan, une colonne à chapiteau corinthien comme celle de Constantin, et d'autres autour desquelles monte une spirale, comme s'enroulaient les spirales de bas-reliefs autour des colonnes d'Arcadius[1] et de Théodose. Après ce décor si plein de réalité, regardez maintenant les personnages. Sans doute, à la gauche du tableau, se presse

1. Cf. A. Geffroy, *la Colonne d'Arcadius à Constantinople* (*Monuments Piot*, t. II, p. 99 et suiv.).

aux pieds de saint Marc, en costumes du xv[e] siècle, son fidèle peuple de Venise; mais, à sa droite, c'est une foule de Turcs enturbannés, de Persans aux hauts bonnets de fourrure, de femmes qu'enveloppe le long feredjé blanc, sous lequel se dessine la calotte rigide qui coiffe leur tête. Il suffit de comparer ces costumes à ceux que, vers le même temps, Renwich dessinait, ou aux esquisses que Gentile lui-même avait rapportées de Constantinople, pour voir qu'il n'y entre aucune part de fantaisie. Ce sont des



École de Bellini.
Réception de l'ambassadeur vénitien Dominique Trévisan au Caire, en 1512.
Musée du Louvre.

Orientaux authentiques qui ont fourni le modèle de ces personnages, et leurs types ne sont point figurés avec un moindre souci de la vérité. Ajoutez les chameaux qui passent à l'arrière-plan : c'est une Alexandrie de fantaisie, sans nul doute, mais c'est une véritable ville d'Orient que Gentile a mise sous nos yeux. Et assurément, ni ce décor ni ce peuple ne ressemblent guère à celui de l'Alexandrie païenne et hellénique où saint Marc prêcha. Mais ce n'en est pas moins un fait intéressant et nouveau, qu'ayant à peindre une scène orientale, le maître en ait cherché les éléments dans l'observation fidèle de l'Orient de son temps. Certes, en ce

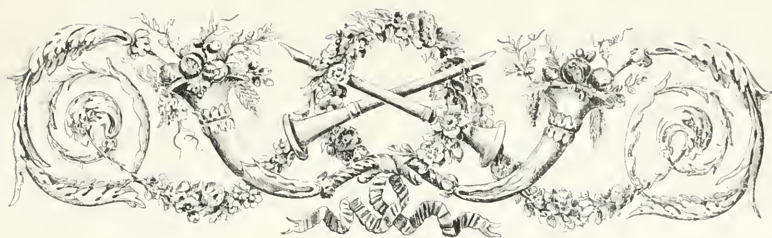
faisant, il n'a trouvé que très relativement la couleur locale vraie qui convenait à son sujet, et il n'a fait, en somme, que substituer une convention à une autre. Mais il nous a donné du moins une œuvre d'orientaliste pittoresque et sincère, et il a introduit une pratique qui nous a valu d'autres ouvrages du même genre, et non moins intéressants.

Le Louvre possède une peinture qu'on a longtemps attribuée à Gentile Bellini, mais qu'il faut, selon toute vraisemblance, restituer à un de ses élèves. On y voit une réception d'ambassadeur vénitien à une cour orientale, très probablement l'audience accordée en 1512 à Dominique Trévisan par le sultan du Caire, Qansou-Goury[1]. Quel que soit l'auteur de ce tableau, il est impossible qu'il ne connût point l'Orient. Non seulement il a peint fort exactement les costumes divers des personnages, hauts dignitaires et ulémas qui entourent le sultan, — en cette partie de son œuvre, on pourrait concevoir à la rigueur que des croquis tels que ceux de Bellini lui aient pu fournir de suffisants éléments d'information, — mais le paysage qui fait le fond du tableau est trop vrai de couleur, trop juste dans tous ses détails, pour n'avoir point été pris directement dans la réalité. C'est, sur la gauche du panneau, un entassement de minarets et de coupoles, de maisons à terrasses et à moucharabiehs, entre lesquelles on distingue des coupoles plus basses où s'incrustent des plaques circulaires de verre, et où quiconque connaît l'Orient reconnaîtra sans hésiter un bain turc. Un tel détail, si menu et si précis, ne s'invente point : il faut qu'il ait été observé. Et de même, on n'imagine point à distance le ton si réel du paysage de droite, où, par dessus le mur blanc, des palmiers et de hauts cyprès sombres pointent sur le fond du ciel bleu. L'auteur de cette peinture accompagna-t-il Dominique Trévisan dans son ambassade ? Il se peut. En tous cas, son œuvre porte à croire qu'il avait travaillé à l'école de Gentile Bellini et pris à ses côtés le goût de la peinture orientaliste.

Charles DIEHL

(A suivre.)

1. *Voyage d'outre-mer de Jean Thénaud*, introd., LXXXV-LXXXVII.



LES PEINTRES DE STANISLAS-AUGUSTE

ALEXANDRE KUCHARSKI[1]

SECOND ARTICLE[1]



VANT de passer aux portraits de la reine Marie-Antoinette et de ses enfants, il nous reste encore à parler de quelques autres portraits que nous avons pu retrouver et identifier chez les descendants directs des modèles de Kucharski. Au nombre de ces portraits figure celui de la comtesse Pauline de Béarn, fille de Mme de Tourzel, née en 1770. Kucharski a peint la jeune femme avec les épaules seulement enveloppées de mousselines blanches, dans une pose un peu tourmentée, les cheveux bouclés et sans poudre, retenus par un ruban. Ce portrait a été gravé pour la maison Goupil, par Waltner, il y a environ vingt ans, mais on ignore où se trouve en ce moment l'original.

Le prince de Béarn et de Chalais en possède un autre d'une date

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 417.

postérieure. C'est un tableau avec les personnages de grandeur naturelle, où la comtesse Pauline de Béarn et sa sœur la duchesse de Charost sont assises au pied d'un arbre, avec un fond de paysage où coule un petit ruisseau qui tombe en cascade. La comtesse a la figure souriante et de longs cheveux bouclés, coiffés d'un chapeau de paille rattaché sous le menton par des brides de rubans ; elle a les bras nus et joue de la guitare. A ses pieds est assise la duchesse de Charost, avec un cahier de musique auprès d'elle ; nu-tête et la figure de face, elle regarde le spectateur[1].

Mais de tous les portraits que nous venons de passer en revue, le meilleur et peut-être le chef-d'œuvre de Kucharski, c'est le pastel représentant M[me] Barbier, née de Walbone, la femme d'un type très curieux d'artiste fantaisiste, élève de David. Ancien officier des houzards de Chamborand, Barbier était un homme superbe qui avait posé pour l'Amour dans la *Psyché* de Gérard, et que celui-ci fit travailler avec lui pour sa grande toile de l'*Entrée d'Henri IV à Paris*.

Cette M[me] Barbier était d'une irrésistible séduction, avec des traits réguliers, des yeux spirituels, la bouche entr'ouverte par un sourire qui laisse voir ses jolies dents : le tout encadré par des cheveux bruns, dont les boucles légères s'échappent d'une capote de paille retenue sous le menton par de vaporeuses brides de tulle ; une grande écharpe de mousseline à volant de dentelle couvre les épaules et retombe sur les bras. C'est par la grâce du modèle, autant que par la perfection du rendu, un morceau de premier ordre, qui se trouve aujourd'hui chez M[me] la comtesse Hallez-Claparède, petite-fille de M[me] Barbier-Walbone.

Chez M. Wildenstein, on peut voir, de Kucharski, un groupe de famille, également au pastel, représentant M[me] de La Millières, née Drouillard, à l'age de vingt-sept ans, avec son fils du premier lit, âgé de huit ans, issu de son mariage avec M. Le Moynes, sénéchal de Port-au-Prince, et sa fille, âgée de cinq ans, issue de son second mariage avec M. Bourdon de La Millières, receveur général des droits municipaux[2]. L'œuvre, datée de 1781, est d'une tonalité un peu pâle et se distingue surtout par l'expression vivante des physionomies ; avec ses longs cheveux et sa collerette, le jeune garçon rappelle un peu le portrait du Dauphin.

1. Dumont a fait plusieurs miniatures de ce tableau, où Pauline de Béarn est seule représentée.
2. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 429.

M. Wildenstein possède aussi, de notre artiste, un autre pastel signé,



La Comtesse Pauline de Béarn et la Duchesse de Charost.
Collection du prince de Béarn et de Chalais.

représentant une jeune femme, dont on ignore le nom, coiffée d'un chapeau noir orné d'un ruban et d'une plume de même couleur.

Venons-en maintenant aux portraits de Marie-Antoinette et de ses enfants.

D'après une note manuscrite du prince Auguste d'Arenberg, qui tenait le renseignement du peintre lui-même, Kucharski avait fait un portrait de la reine en 1780 ; était-ce un tableau à l'huile, un pastel ou une miniature? on l'ignore. Mais une miniature de Kucharski, représentant la reine, et qui appartient à Mlle Marie d'Épinay, quoique d'une date très postérieure, correspond tout à fait à la manière du peintre à cette époque. Le modèle porte sur la tête une sorte de turban de mousseline, orné d'un nœud de satin noir et d'une aigrette blanche, des perles aux oreilles et un collier de quatre rangs de grosses perles sur la poitrine en partie voilée par un fichu de mousseline bordée d'un volant de dentelle[1].

Une autre miniature de Marie-Antoinette, par Kucharski, mais qui a dû être faite vers 1791 ou 1792, appartient à Mme la comtesse de Messey. Ici, la reine porte une robe à l'antique en soie bleue, sans ornements, à demi-décolletée et plissée à la taille, où elle est retenue par une large écharpe de soie blanche bordée d'un galon d'or et faisant plusieurs fois le tour du corps. Un soupçon de poudre couvre les cheveux bouclés, dans lesquels s'enroule un ruban de soie bleu brodé d'or[2]. Un médaillon très plat, en or, est suspendu à son cou par une mince chaîne d'or. Ce médaillon, absolument semblable à celui que possède M. le marquis de Villefranche et qui fut donné par la reine à Mme de Tourzel, la gouvernante des enfants de France, lorsqu'elle était au Temple, contenait un portrait en miniature du Dauphin, dont il sera question plus loin[3].

C'est également à la marquise de Tourzel qu'était destinée l'une des œuvres les plus intéressantes de Kucharski, l'une de celles où il donne le mieux la mesure de son talent, et justifie la vogue dont il jouissait dans la coterie de la princesse de Lamballe : il s'agit du pastel inachevé, grandeur nature, qu'il fit de la reine entre 1790 et 1792.

Cet admirable morceau se recommande en outre par un véritable

1. Cette miniature, montée en broche, a figuré à l'exposition de Marie-Antoinette en 1894 ; elle provient de la princesse de Lamballe, car elle fut donnée par Mme Élisabeth Magon de Boisgarin, femme d'Eugène de Savoie-Carignan, le frère de la princesse, à M. Auguste Magon de Boisgarin, son frère. Elle passa ensuite, par succession, dans la famille d'Épinay. Voir la gravure, p. 24.

2. Une réplique, un peu plus grande, de cette miniature est au Louvre, dans la collection Lenoir, n° 183. La ceinture est violette, ainsi que le bas des manches.

3. Mme de Tourzel ne cessa de porter ce médaillon, et le laissa, par testament, à la comtesse Pauline de Bearn, grand'mère du propriétaire actuel.


I Kucharski pinx

intérêt historique. Commencé en 1790, interrompu par le voyage de Varennes, et repris de nouveau en 1792, il fut enlevé au 10 août de l'appartement de la reine et caché derrière une porte où le marquis de Tourzel, grand prévôt de France, le retrouva trois ans plus tard. Il est aujourd'hui la propriété de M. le duc Des Cars, arrière-petit-fils de la marquise de Tourzel, dans son hôtel de la rue de Lille[1].

Dans le pastel inachevé, la reine est représentée de face, les cheveux blonds bouclés, un peu blanchis sur les tempes ; l'expression du visage est d'une grande douceur, avec une nuance de tristesse; la figure, dont le modelé est extrêmement délicat, les cheveux et le fond seuls sont traités[2].

Il y a vraiment un singulier contraste entre cette gracieuse figure et le portrait si saisissant et d'un si grand intérêt historique de la reine en deuil, peint au Temple, entre la mort du roi et le transfert de Marie-Antoinette à la Conciergerie (21 janvier-2 août 1793). La reine y porte les habits de veuve qu'elle a obtenus de la Convention. La figure, presque de face et légèrement tournée à droite, se détache sur le mur gris de la prison dont on voit les assises de pierre; les yeux sont tristes, la bouche, aux lèvres un peu épaisses, a une expression de grande douceur; les cheveux, prématurément blanchis, se montrent sous un bonnet de batiste blanche aux bords plissés, sur lequel est jeté un long voile de crêpe noir qui vient se rattacher sur le devant du corsage; un fichu de mousseline, montant très haut sur le cou, se croise sur la poitrine, où il est retenu par une petite épingle. Ce n'est plus ici le beau et fin modèle de Mme Vigée-Le Brun ou de Vertmüller; les traits se sont alourdis, mais les malheurs ont ajouté, s'il est possible, à la majesté royale que Kucharski a su très justement exprimer.

C'est donc à lui, peintre étranger, que nous devons le dernier portrait de Marie-Antoinette ; car le croquis que fit David, d'une fenêtre de la rue Saint-Honoré, au moment où passait la sinistre charrette, n'est qu'une caricature tragique qui donne le frisson, et où transparaît la passion politique du dessinateur.

On verra, par un passage de l'interrogatoire de la reine, que nous

1. On trouve dans la même collection un autre portrait de Marie-Antoinette, attribué communément à Mme Vigée Le Brun, mais qui pourrait bien être aussi de Kucharski.

2. Ce portrait a figuré à l'exposition Marie-Antoinette en 1874. Il a été gravé par Flameng.

citons plus loin, que le portrait original devait être au pastel[1] ; ceci donne à croire que les exemplaires à l'huile, à l'aquarelle ou à la gouache, qui nous sont parvenus, ne sont que des répliques ; ils sont très nombreux. Il est probable que les fidèles royalistes attachaient un prix particulier à cette douloureuse effigie et tenaient à la posséder ; quelques-unes de ces répliques doivent être de la main même de Kucharski : tels sont le portrait de la galerie d'Arenberg, à Bruxelles, et celui qui appartient au duc de Mortemart.

Le portrait de Bruxelles, à l'huile sur toile, a été recollé sur bois ; il mesure 25 centimètres de haut sur 20 de large, et porte au dos l'inscription suivante, signée du prince Auguste d'Arenberg, qui avait acheté la peinture à Paris, en 1805 :



Marie-Antoinette
portant au cou, dans un médaillon, le portrait du Dauphin.
(Collection de Mme la comtesse de Messey.)

Portrait de la reine Marie-Antoinette lorsqu'elle se trouvait au Temple, et très exactement jusqu'à l'épingle même qui ferme son fichu, telle qu'elle était habillée peu de temps avant qu'elle fût transférée du Temple à la Conciergerie.

Le portrait était peint par Kocharski, qui avait fait le portrait de cette malheureuse princesse en 1780. Il se trouvait comme garde national de service au Temple, y vit la reine, la considéra avec grande attention, et, rentré chez lui, il s'occupa de la dessiner de mémoire.

Il fut une seconde fois de service au Temple, examina de nouveau la reine, et, de retour chez lui, il acheva le portrait : je le tiens de Kocharski lui-même ; je l'avais connu autrefois pour avoir été peint par lui, et il savait combien j'étais attaché à la reine.

Auguste d'Arenberg.

1. Peut être faudrait il reconnaître l'original lui-même dans un dessin qui se trouve aujourd'hui chez Mme la duchesse d'Uzès, née Mortemart, et au-dessus duquel on lit :

« Ce portrait de la reine Marie-Antoinette a été dessiné au Temple après la mort du roi : il a été fait pour ma tante, la princesse de Tarente (Mlle de Chastillon). Signé : Duc d'Uzès. »

Il est difficile de se prononcer, mais la chose ne paraît pas impossible, surtout si l'on considère que les plis du voile de crêpe et ceux du fichu de mousseline sont indiqués avec plus de précision que dans les portraits à l'huile.

Il semble, d'après un extrait du *Bulletin du tribunal révolutionnaire* [1], que ce portrait ne fut pas entièrement fait de souvenir, et que Kucharski, grâce à la complaisance du municipal Michonis, avait pu, tout au moins, faire une esquisse d'après nature, avec l'assentiment de la reine. Voici ce curieux document :

Demande. Depuis votre détention au Temple, ne vous êtes-vous pas fait peindre ?

Réponse. Oui, je l'ai été au pastel.

Demande. Ne vous êtes-vous pas enfermée avec le peintre et ne vous êtes-vous pas servie de ce prétexte pour recevoir des nouvelles de ce qui se passait dans les assemblées législatives et conventionnelles ?

Réponse. Non.

Demande. Comment nommez-vous ce peintre ?

Réponse. C'est *Coëstier*, peintre polonais, établi depuis plus de vingt ans à Paris.

Demande. Où demeure-t-il ?

Réponse. Rue du Cocq-Saint-Honoré...



LE DAUPHIN.
Miniature provenant du médaillon de Marie-Antoinette.
Collection de M. le marquis de Villefranche.

Il est probable que le nom a été mal compris par le greffier : la reine a dû le prononcer *Koarschi* ou *Couaski* ; on le trouve d'ailleurs quelquefois ainsi orthographié à cette époque.

Le portrait qui appartient au duc de Mortemart est d'autant plus intéressant qu'il porte en toutes

1. IIe partie, no 30. Suite de l'interrogatoire de Marie-Antoinette d'Autriche, ci-devant reine de France (Communication à l'Académie des sciences de Cracovie, par le professeur Marie Sokolowski). Cet interrogatoire avait été signalé, en 1863, par M. de Lescure, dans son livre, *la Vraie Marie-Antoinette*, page 160, au chapitre des portraits gravés de la Reine. Il parle du portrait par Kucharski, sans en connaître l'auteur, avec l'espoir que sa mention le fera découvrir; une gravure d'Adrien Nargeot, d'après la gravure de Prieur, était en tête du volume, et M. Feuillet de Conches écrivait à la suite de la communication qui lui en était faite : « Le portrait est fort agréablement gravé. C'est un portrait idéalisé par *Coatkis*, dont l'original est à Frohsdorff ». Il ajoutait que la reine n'a jamais posé à la Conciergerie; l'interrogatoire établit le contraire.

lettres la signature : *Kucharski F.* Une inscription au dos du cadre nous apprend qu'il provient de la famille du comte de Fersen, et qu'il a été acheté par le comte d'Hunolstein, beau-père du duc de Mortemart. C'est ce portrait que nous reproduisons[1].

Nous savons que Kucharski a fait plusieurs portraits du second dauphin, le duc de Normandie (Louis XVII).

L'un d'eux a été gravé d'abord par Coupé, avec l'indication : *D'après*



MARIE-ANTOINETTE.

Miniature.

Collection de Mlle Marie d'Épinay.

1. Les répliques dont nous avons pu retrouver la trace, sont :

1° Au musée de Versailles, une peinture à l'huile, acquise dans ces dernières années, sur laquelle l'épingle ne figure pas, portant l'inscription suivante au dos de la toile : *Marie-Antoinette, reine de France et décapitée le 16 octobre 1793, par Kucharski.*

2° A Vienne, chez le comte Charles Lanckoronski, au palais de la Jaquingasse, 18 : réplique dont le faire se rapproche beaucoup de celle de Versailles.

3° A Paris, chez la princesse de Faucigny-Lucinge : une gouache très poussée et très fine, provenant de la duchesse de Fitz-James. Elle a été publiée en héliogravure dans la dernière édition du *Mémoire écrit par Marie-Thérèse-Charlotte de France sur la captivité des princes et princesses ses parents, depuis le 10 août 1792 jusqu'à la mort de son frère le 9 juin 1795.* Publiée sur le manuscrit autographe appartenant à Mme la duchesse de Madrid (Paris, Plon, 1890).

4° Une gouache semblable à la précédente, appartenant à Mme la marquise de Castellane, donnée au marquis de Juigné par la duchesse d'Angoulème.

5° Une autre gouache appartenant à Mme la marquise de Pimodan.

6° Une réplique à l'huile, au château de Lancut, chez le comte Roman Potocki.

7° Une autre réplique à l'huile se trouvait à Londres, en 1892, chez le cardinal Manning : nous ne savons ce qu'elle est devenue.

8° Une réplique toute différente, de grandeur naturelle, à Londres, chez M. Danby-Seymour.

9° Au musée Carnavalet, une autre reproduction (0m30 sur 0m25), la facture en est plus large et plus libre que dans le portrait du duc d'Arenberg et celui du duc de Mortemart ; l'épingle du fichu n'y est pas indiquée.

Ce portrait a été gravé par Prieur en 1818 ; une des épreuves de la gravure porte comme légende : *Tiré du cabinet de M. l'abbé Carron. — La reine à la Conciergerie.*

10° Mme la princesse de Faucigny Lucinge a, dans sa galerie, un tableau à l'huile de 80 centimetres de haut, qui porte le nom de Kucharski, et qui représente la Reine en vêtements de deuil : la figure et le buste comme dans les portraits dont nous venons de parler, mais en pied. Assise dans un fauteuil en bois doré, les mains posées sur les genoux et tenant un mouchoir, Marie-Antoinette a, sur une table, devant elle, un gros livre ouvert avec ces inscriptions : *Le livre de Job. Le Seigneur m'a tout donné, le Seigneur m'a tout retiré.* Un peu à gauche de la table, on voit la couchette de la Reine ; sur la droite, un garde national en costume se penche pour observer. C'est évidemment une des nombreuses compositions qui furent exécutées en se servant de l'étude peinte au Temple.



A. Kucharski. — La Reine Marie-Antoinette.

Pastel. — Collection de M. le duc Des Cars.

Kucharski, et ensuite par Dauguier, sous la direction d'Henriquel-Dupont, avec l'indication : *D'après le portrait de Kucharski (1792), qui fait partie du cabinet de la duchesse Des Cars*[1].

Nous pensons pouvoir reconnaître l'original dans le portrait à l'huile qui appartenait au comte Des Cars, lors de l'exposition Marie-Antoinette, en 1894, et qui appartient aujourd'hui à Mlle Mathilde de Montesquiou-Fezensac, nièce de Mme H. Standish, née Des Cars. Le prince est représenté de face ; ses longs cheveux blonds encadrent un visage dont l'expression est vive et intelligente : « Il était impossible, dit Mme de Tourzel, dans ses mémoires, de voir un enfant plus attachant, rempli de plus d'intelligence et s'exprimant avec autant de grâce » ; avec sa chevelure bouclée, ses grands yeux bleus, ses traits réguliers et son aimable sourire, il devait avoir le charme que Kucharski a su rendre. Un col de mousseline à grands revers et garni de dentelles, laisse voir le cou ; sur l'habit de soie gorge de pigeon, le cordon bleu, la plaque du Saint-Esprit et une petite croix de Saint-Louis, entourée d'un cercle d'or et attachée au ruban rouge.

Une réplique de ce portrait, avec de très légères variantes, se trouve à Paris, chez M. le marquis de Breteuil. Une inscription sur le cadre indique qu'il a été donné par le roi à la vicomtesse de Breteuil, dame du palais de la reine.

Le portrait qui se trouve à Trianon, dans la chambre de la reine, et qui a été donné par l'impératrice Eugénie, diffère des précédents : c'est un pastel, de dimensions plus grandes, laissant voir une partie de la main gauche, qui tient un jonc passé sous le bras ; sur l'habit, qui est du même ton que dans les portraits à l'huile, se voient également les ordres : le gilet croisé porte des boutons brodés d'une petite croix bleue.

Ce qui permet d'attribuer ce pastel à Kucharski, c'est la gravure de C. Hourdaine, qui porte la légende : *Louis XVII, roi de France et de Navarre, né à Versailles le 27 mars 1785, mort le 8 juin 1795 ;* avec les armes de France au milieu et en bas : *tiré du cabinet de S. A. R. Mme la duchesse d'Angoulême*[2], et la signature : *Kucharski pinxit, an. 1792.*

1. Il existe également une gravure de Manceau, et une lithographie de Delpech, qui porte cette légende, allusion à l'évasion du Dauphin : *Le monde apprit sa fin, la tombe fit le reste.*

2. Dans cette gravure, la main est toute entière ; on voit les deux extrémités de la canne et la croix de Saint-Louis n'a pas le petit cercle d'or.

Nous avons parlé plus haut, à propos d'un des portraits de Marie-Antoinette, d'un médaillon d'or uni très plat, qu'elle portait suspendu à son cou. Nous avons eu la bonne fortune de le retrouver chez le marquis de Villefranche, lequel le tenait de sa grand'mère la comtesse de Béarn, fille de Mme de Tourzel; Mme de Tourzel l'avait elle-même reçu de la reine pendant sa captivité au Temple et ne cessa jamais de le porter.



Le Dauphin.
Collection de Mlle Mathilde de Montesquiou.

Cette miniature est certainement de Kucharski; la pose est la même que sur les portraits dont nous avons parlé et les différences sont très peu importantes : le Dauphin y est représenté sans les ordres.

La miniature a un peu souffert de l'humidité, mais par un scrupule très légitime, son possesseur s'est refusé à la faire restaurer [1].

Kucharski a également fait le portrait de la duchesse d'Angoulême enfant. On en connait au moins un exemplaire qui appartient, comme celui du duc de Normandie auquel il fait pendant, à Mlle Mathilde de Montesquiou. Ce portrait doit être antérieur de deux ou trois ans à celui du Dauphin, car Madame Royale n'y parait guère âgée de plus de sept ou huit ans. Elle est vue à mi-corps, en robe de satin blanc décolletée; les cheveux blonds tombant en longues boucles sur les épaules; ses yeux vifs et son joli sourire animent la régularité un peu froide de son visage.

On nous permettra de signaler encore ici, à cause de son origine et de certaines ressemblances avec la manière de Kucharski, un petit tableau

1. Ce portrait a figuré à l'exposition Marie-Antoinette, en 1894.

mais, outre que les costumes sont tout à fait de la Restauration, il en existe une lithographie par Bazin et Civeton qui porte : *D'après la composition de M. Menjaud, et dédiée à S. A. R. Mme la duchesse d'Angoulême.*

Il reste à parler d'un pastel bien connu qui se trouve au musée de Berlin, et que l'on a attribué à Vestier, à Antoine Graff et à Angelica Kauffmann, c'est celui de la fameuse comtesse Sophie Potocka, la belle Phanariote[1] dont nous avons déjà parlé dans notre étude sur Grassi[2]. Après avoir étudié de notre mieux ce que nous connaissons de l'œuvre de Kucharski dans ses pastels, trouvant dans le portrait de Berlin la même manière un peu flou de traiter les chevelures, avec le même ruban, la même facture un peu sèche, la même simplicité dans l'ajustement, nous ne craignons pas de nous ranger à l'opinion de ceux qui voudraient revendiquer pour Kucharski cette œuvre charmante.

Jusqu'à présent, on ne connaissait guère le nom de Kucharski que par les portraits de la reine et du Dauphin : nous sommes heureux d'avoir pu faire connaître quelques-unes de ses autres œuvres et d'avoir retrouvé, chez les descendants des plus fidèles serviteurs de la famille royale, à côté des portraits signés de notre artiste, des œuvres qui peuvent lui être attribuées en toute vraisemblance.

Nous aurions voulu, en même temps que nous passions en revue ses ouvrages, continuer l'histoire de sa vie depuis le jour où Mme Geoffrin lui versa la dernière annuité de la pension de Stanislas-Auguste, malheureusement les recherches à ce sujet ont été jusqu'ici infructueuses, et c'est à dater du jour où l'artiste se révèle à nous que l'homme disparaît. Cependant, nous avons pu retrouver dans les registres de la maison de Sainte-Périne deux documents très intéressants, puisqu'ils fixent les dates de la naissance et de la mort de Kucharski : en voici les textes :

Registre des entrées.

1er octobre 1815. Kucharski, décédé le 5 novembre 1819, folio 39.

M. Alexandre Kucharski (fils de ..... et de .....), né à Varsovie-Prusse, le 18 mars 1741. (Kouarsky.)

1. La comtesse Sophie Potocka mourut à Berlin en 1822, et légua ce portrait à Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse, un de ses admirateurs.

2. Voir la *Revue*, t. XVII, p. 257 et 327.

Reçu comme pensionnaire, d'après l'arrêté du conseil du 27 septembre 1815, ce moyennant 600 francs de pension et 60 francs de trousseau.

Registre des décès.

N° 18. Kouarski. Le cinq novembre mil huit cent dix-neuf, à deux heures après-midi, est décédé M. Alexandre Kouarski, âgé de soixante-dix-huit ans, sept mois dix-sept jours, né à Varsovie, le 18 mars 1741, fils de .....

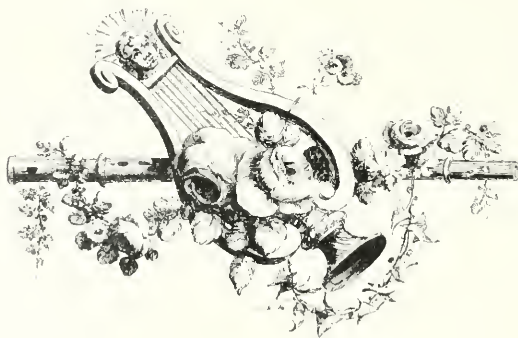
Entré à l'institution de Sainte-Périne, comme pensionnaire, le 1er octobre 1815.

L'Agent de surveillance,
Générès Sourvillé.

Notre tâche, nous l'espérons, n'aura pas été inutile, si nous avons attiré l'attention sur Kucharski et posé les fondements d'une biographie plus complète.

On conviendra avec nous que l'artiste en vaut la peine : témoin des dernières années d'une société brillante et sur le point de disparaître, il nous a conservé, en des œuvres qui ont mieux que la valeur de simples documents, les portraits de quelques-uns des acteurs du grand drame révolutionnaire, et s'il n'a pas eu le don des grandes compositions historiques qu'exigeait son protecteur, on reconnaîtra néanmoins que les cent ducats de la pension de Stanislas-Auguste n'ont pas été perdus pour tout le monde.

FOURNIER-SARLOVÈZE







LES FOUILLES D'APHRODISIAS



L'Asie-Mineure est plus que jamais le théâtre de fructueuses explorations. Sans parler de Priène, de Magnésie du Méandre, qui ont fourni récemment la matière d'importantes publications, ni du temple de Didymes, auquel MM. Haussoullier et Pontremoli ont consacré un bel ouvrage, les recherches se poursuivent avec succès à Éphèse, à Milet, au pied de l'Acropole de Pergame, où l'on exhume la ville antique. Il y a peu de temps, Tralles livrait un riche trésor de statues. On pouvait souhaiter que l'activité des archéologues français ne se ralentît pas dans ces régions. Elle s'est manifestée avec succès dans ces derniers temps. Naguère, M. Gustave Mendel exposait ici-même les résultats des fouilles qu'il a dirigées à Sardes[1]. Sur un autre point, l'initiative heureuse d'un de nos compatriotes, M. Paul Gaudin, a engagé une entreprise qui donne déjà plus que des

1. Je rappelle également les récents articles que M. Mendel a consacrés aux *Grands champs de fouilles de l'Orient grec*; voir la *Revue*, t. XVIII, p. 245 et 371.

promesses. Résidant à Smyrne, en qualité de directeur des chemins de fer français de Smyrne-Cassaba, M. Paul Gaudin a mis au service de l'archéologie sa grande connaissance du pays et ses moyens d'action. Il n'en est pas d'ailleurs à son coup d'essai. On lui doit en particulier la découverte d'une importante nécropole préhistorique, à Yortan, dans la haute vallée du Caïque; il y a recueilli les vestiges d'une civilisation primitive, apparentée de très près à celle dont Schliemann a retrouvé les traces à Hissarlik, et formant la transition entre les antiquités de la Troade et celles de Chypre. Cette fois, c'est une ville gréco-romaine, très florissante à l'époque impériale, qu'il s'est proposé d'explorer.

Les ruines d'Aphrodisias sont situées dans la région qui forme la frontière entre la Carie et la Phrygie. Elles occupent le fond d'une sorte de cirque naturel, au pied des contreforts que projette vers le sud-ouest le massif du Salbakos, aujourd'hui le Baba-Dagh. On aperçoit de loin, en venant de la plaine, la silhouette blanche des colonnes du temple d'Aphrodite, se détachant sur la verdure des peupliers. Près de là se groupent les masures grises d'un village turc : c'est Gheira, pauvre hameau du sandjak d'Aïdin, qui a remplacé l'opulente cité d'autrefois. L'horizon se ferme par un fond de montagnes aux lignes ondulées et comme détendues, parmi lesquelles pointe le haut sommet du Salbakos.

Aphrodisias était déjà une ville assez considérable quand la politique romaine intervint en Asie-Mineure. Au temps de Sylla, un oracle la désignait comme « une cité très étendue », et son sanctuaire d'Aphrodite était renommé. Elle gagna la faveur des Romains en résistant énergiquement à l'invasion des Parthes. César et Auguste la récompensèrent de sa fidélité en accordant au temple le privilège du droit d'asile, qui fut renouvelé par Marc-Aurèle. Sous l'Empire, c'était une ville riche et prospère, qui mérite une mention dans l'histoire de l'art gréco-romain. Il y avait à Aphrodisias, non point une école de sculpture, — le mot serait trop ambitieux, — mais des ateliers où des praticiens habiles reproduisaient, pour une clientèle d'amateurs d'art, les œuvres des anciens maîtres grecs. Il nous suffira de rappeler les *Centaures* en marbre noir du musée Capitolin, qui portent la signature de deux sculpteurs d'Aphrodisias.

L'importance des ruines n'avait pas échappé aux voyageurs qui, dans le courant du siècle dernier, visitèrent la Carie et la Phrygie. Hamilton,

Fellows, Laborde, en ont laissé des descriptions; Texier les a étudiées avec quelque soin, et ses relevés du temple peuvent être consultés avec profit. Mais jusqu'ici on s'était borné à l'examen des monuments et des débris encore visibles au niveau du sol moderne. M. Gaudin a eu le mérite d'entreprendre les premières fouilles. Il s'est mis à l'œuvre, en vertu d'un firman octroyé par le gouvernement ottoman, et d'accord avec Hamdi-bey, directeur général du musée de Constantinople, qui lui a confié l'exécu-



Fig. 1. — Colonnes des propylées du temple d'Aphrodite.

tion des fouilles. La première campagne a été poursuivie du 5 août au 15 septembre 1904. Dans la pensée de M. Gaudin, elle devait surtout comporter des travaux préparatoires; elle a déjà amené d'intéressantes découvertes [1].

Les fouilles ont porté principalement sur les points suivants : les murs d'enceinte, le temple d'Aphrodite, le gymnase et les thermes. On a dû se borner à des sondages dans le théâtre et dans le cirque.

1. Je les ai signalées, d'après des documents communiqués par M. Gaudin, dans les *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1904, p. 703 et suiv. C'est à ces mêmes documents, rapport manuscrit et photographies, que j'emprunte les éléments du présent article.

Les murs de la ville mesuraient un circuit de 2.800 mètres. Détruits en partie au cours des invasions du moyen âge, exploités ensuite comme carrière par les paysans de la région, ils ne subsistent plus, à leur hauteur primitive, que sur un cinquième du périmètre. Une inscription, gravée sur la face intérieure de la porte Nord, indique qu'elle a été restaurée sous le règne de l'empereur Constance, en l'année 349-350. C'est sans doute à ce moment que les remparts furent remis en état et reconstruits sur les fondations d'une ancienne muraille grecque. Ils offrent, en effet, tous les caractères d'un travail de défense élevé hâtivement, sous la menace d'une invasion, avec des matériaux de rencontre empruntés à des édifices antiques. Sur le mur extérieur de la porte Ouest, on voit un grand fragment de frise décorative, et dans la voûte est encastré un bas-relief votif au dieu Sozòn. Ailleurs, des statues, des marbres portant des inscriptions, sont engagés dans la maçonnerie. Les travaux de dégagement exécutés à la porte Ouest ont mis à jour, sur la face intérieure, des salles voûtées, ayant sans doute servi de corps de garde, et amené la découverte de nombreux bas-reliefs. Si les murs d'Aphrodisias méritent d'être étudiés comme un intéressant spécimen de l'architecture militaire au IVe siècle de notre ère, ils promettent, en outre, une abondante récolte de sculptures et de textes épigraphiques.

C'est surtout à son sanctuaire d'Aphrodite que la ville devait son importance. Nous ne savons pas exactement à quelle date fut commencé le temple encore en place. Si l'une des colonnes porte la dédicace d'un Grec qui avait pris le surnom de Philocésar, on ne peut tirer de ce fait qu'une conclusion, à savoir que l'édifice fut achevé sous l'Empire. Mais l'exemple du Didyméion, commencé au IVe siècle et terminé au plus tôt sous le règne de Caligula, nous prouve que la construction des grands temples d'Asie-Mineure était parfois interrompue, puis reprise après de longs intervalles. Le temple d'Aphrodite était d'ordre ionique. Texier en vante le style très pur, « qui permet de le mettre en parallèle avec les plus beaux monuments de l'antiquité, sans en excepter celui de Magnésie ».

Il subsiste encore, au front Est, un certain nombre de colonnes avec des fragments d'architrave. Par malheur, l'édifice a subi des remaniements considérables à l'époque où il fut converti en église byzantine. On démolit les murs de la cella pour les reporter à l'extérieur du péribole, et en enve-

lopper la péristasis, qui devint ainsi, sans changer de place, la colonnade des bas-côtés de la nef. Une abside byzantine fut construite à l'Est, et le narthex fut dallé à l'aide de panneaux de sarcophages antiques, dont la partie sculptée était tournée du côté du sol.

Dans les fouilles de 1904, M. Gaudin n'a pu que déblayer l'emplacement du naos au niveau du dallage byzantin. Il a retrouvé les fragments d'un lion assis, peut-être celui que signalait Texier, dégagé deux grandes



Fig. 2. — La Fontaine du Gymnase.

vasques de marbre gris, placées à l'entrée du temple, et découvert une gargouille en forme de tête de lion, de style archaïque (voir la fig., p. 33). Est-ce un débris du temple primitif, antérieur à l'édifice ionique? Des découvertes ultérieures nous l'apprendront sans doute.

Devant la façade orientale du temple s'élevait un portique formé de colonnes corinthiennes ; plus loin, s'étendait une enceinte rectangulaire, qui constituait les propylées du sanctuaire. Texier en a déjà décrit la curieuse architecture. Cette sorte d'esplanade était délimitée par des colonnes corinthiennes, couplées deux par deux et supportant des frontons alternativement circulaires et triangulaires. Entre chaque couple de

colonnes, l'intervalle était rempli par une niche ornée de pilastres[1]. Notre gravure représente deux de ces colonnes, encore réunies par un fragment d'architrave (fig. 1). On remarquera que le fût est creusé de spirales disposées suivant une direction symétrique, en sens inverse pour chaque colonne.

Les fouilles récentes ont dégagé cette enceinte jusqu'au niveau du sol antique, et mis au jour d'intéressants fragments d'architecture. Nous signalerons en particulier des fragments de frise, montrant des figures encadrées de feuillages d'acanthe, un Amour chassant, un sanglier attaqué par un chien, un cerf lancé au galop. Le morceau le plus digne d'attention est une pièce d'angle, offrant sur une face un Amour à cheval, et, sur l'autre, une figure de femme surgissant au milieu de rinceaux. Ce sont là des spécimens d'un style décoratif dont nous trouverons plus loin d'autres exemples. Si l'on considère que, sur ce point, les fouilles ne sont pas encore terminées, que les murs de la ville contiennent beaucoup de morceaux d'architecture empruntés aux propylées, il est permis d'espérer qu'on retrouvera les éléments d'une restauration plus complète que celle de Texier.

L'emplacement de l'agora est nettement marqué par une douzaine de colonnes à peu près intactes, supportant encore des morceaux d'architrave, et par une soixantaine d'autres, plus ou moins mutilées, dont les débris émergent du sol. Mais il faut compter avec les exigences des propriétaires du terrain. Il y a là, en effet, des cultures artificielles assez abondamment irriguées, grâce au ruisseau qui traverse le village de Gheira, et le reste du sol est envahi par une abondante végétation de grenadiers et de peupliers, qui fait de ce coin de la ville antique un véritable jardin. On a dû réserver l'exploration de l'agora pour une autre campagne de fouilles.

Les recherches dirigées sur l'emplacement du gymnase ont été particulièrement heureuses. Entièrement recouvertes par les terres, les ruines du monument n'étaient point apparentes, et c'est un hasard qui les a désignées à l'attention de M. Gaudin. Un paysan, travaillant dans son champ, l'avisa qu'il venait de trouver un fragment d'un grand bas-relief. Un chantier fut établi sur ce point, et l'on ne tarda pas à découvrir une construction attenant au gymnase. C'est une fontaine publique avec ses abreuvoirs, et

1. Texier, *Asie Mineure*, t. III, p. 162.

ses canalisations d'eau qui aboutissent à la face extérieure. L'appareil semble dénoter une époque assez basse. Mais on avait utilisé, pour la décoration, une grande frise en relief provenant sans doute d'un monument plus ancien. Cette frise constitue une des trouvailles les plus intéressantes qui aient été faites en 1904 (fig. 2).

Au premier coup d'œil, on y reconnaît une imitation de la frise monumentale qui décorait le soubassement du grand autel de Pergame. Ce sont des scènes de Gigantomachie. Comme à Pergame, les adversaires des dieux sont des géants, dont les cuisses se terminent en corps de serpent. Tandis qu'ils combattent, arc-boutés sur les anneaux de leurs jambes monstrueuses, les serpents prennent, eux aussi, part à la lutte, et dressent contre les divinités des têtes menaçantes. Trois morceaux surtout méritent d'être signalés. Dans l'un, Athéna, casquée, armée du bouclier et de l'égide, et portant une écharpe dont les bouts flottants s'élargissent en queue d'aronde, va frapper de sa lance un vieux géant déjà défaillant, tandis qu'un autre tient encore tête à la déesse, et se couvre, en guise de bouclier, d'une peau de bête enroulée autour de son bras. Dans le second fragment, deux divinités féminines livrent un combat victorieux. L'une d'elles, qui porte, comme Athéna, une longue et souple écharpe, a terrassé un de ses adversaires, et s'apprête



Fig. 3.
Fragment de la Gigantomachie de la fontaine.

à donner le coup mortel au géant qu'elle a saisi par la chevelure. Le corps incliné en avant, sa compagne semble voler, plutôt que toucher le sol : le vent s'engouffre dans le voile dont elle est comme nimbée, et dont elle tient coquettement une des extrémités. Mais le meilleur morceau paraît être celui où un vieux géant barbu, vu de dos, s'apprête à lancer une pierre. Ici, le sculpteur semble s'être souvenu d'un modèle pergaménien, pour accuser énergiquement la musculature du personnage (fig. 3).

Assurément, ce serait faire injure aux artistes des Attalides que de comparer à leur œuvre, si puissante et si variée, cette médiocre interprétation gréco-romaine du sujet qu'ils ont traité avec une admirable ampleur. En regard de la Gigantomachie de Pergame, celle d'Aphrodisias ne fait qu'une modeste figure. Et pourtant, il faut savoir gré au sculpteur de ne s'être pas astreint au rôle de simple copiste. Il a introduit dans son œuvre des détails empruntés à l'art de son temps, comme les troncs d'arbres qui occupent le fond du bas-relief, comme la saillie de rocher sur laquelle est placée, au second plan, une figure de proportions plus petites. On reconnaît là les conventions du bas-relief pittoresque, léguées à l'art gréco-romain par l'art hellénistique.

Sur d'autres points, M. Gaudin a retrouvé encore des fragments de scènes de Gigantomachie, qui, par le style et les dimensions, ne peuvent être rapprochés de la frise de la fontaine. Texier en avait déjà signalé quelques-uns. Les sculptures d'Aphrodisias attestent donc la popularité dont jouissait, en Asie-Mineure, ce thème décoratif. On en connaissait d'autres preuves, témoin la frise qui ornait la balustrade du temple d'Athéna Polias, à Priène [1], et la frise de Lagina, postérieure à la conquête de l'Asie-Mineure par Mithridate [2]. Les bas-reliefs d'Aphrodisias nous permettent d'étudier comment l'art de l'époque impériale interprète le sujet si brillamment mis en œuvre par les sculpteurs de Pergame.

II

Dans le voisinage immédiat de l'agora, les voyageurs du siècle dernier avaient déjà signalé les restes d'une grande construction massive, formée

1. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe latmique*, pl. 15.
2. Chamonard, *Bulletin de correspondance hellenique*, XIX, 1896, p. 235-262, pl. X-XV.

d'énormes blocs de tuf, et comprenant une série de voûtes parallèles. En avant, du côté Est, on voit encore en place deux grands piliers de tuf, qui semblent avoir appartenu à une sorte d'avant-corps de l'édifice ; ils font face au portique de l'agora. Texier avait proposé de reconnaître ici les vestiges d'une basilique.

C'est de ce côté que M. Gaudin a porté son principal effort dans les fouilles de 1904. En explorant les abords de ce massif de tuf, il a recueilli, à une vingtaine de mètres en avant des deux piliers, des débris d'architecture en marbre. N'appartenaient-ils pas au revêtement de marbre de la façade, qui se serait écroulée dans un tremblement de terre et aurait été projetée sur le sol ? Et n'y avait-il pas chance, en fouillant à la distance voulue, d'en retrouver d'autres morceaux? Ces hypothèses ont été pleinement justifiées. En faisant une riche récolte de sculptures décoratives, M. Gaudin a pu, d'autre part, relever des traces de conduites d'eau, qui ne laissent guère de doutes sur la destination de l'édifice. Ce sont les thermes d'Aphrodisias.



Fig. 4. — Buste de Néréide.
Clef de voûte de la façade des thermes.

Ce massif de tuf n'est, pour ainsi dire, que le squelette d'un édifice colossal, construit à l'époque romaine, et dont les revêtements de marbre offraient une décoration d'une extrême richesse. Les fouilles n'ont encore livré que les sculptures de la façade : mais nous en savons assez pour

apprécier le luxe d'architecture qui fait de ces thermes un des plus curieux monuments de l'Asie-Mineure.

Il est encore trop tôt pour essayer une restitution de la façade. Ce qui paraît sûr, c'est que les deux piliers de tuf encore debout jouaient le rôle de pilastres encadrant une large baie cintrée. Une paroi pleine, revêtue de marbre, les reliait, de chaque côté, à des colonnes corinthiennes. D'autres membres d'architecture, dont la place n'est pas encore déterminée, attestent qu'on n'avait rien épargné pour donner à l'entrée des thermes un aspect monumental.

Voici d'abord des clefs de voûte, remarquables pour leurs dimensions : elles mesurent en moyenne 1^{m}07 de hauteur, avec une saillie de 0^{m}60 pour le relief. Un buste de lion, dont les pattes se projettent en avant, offre un puissant effet décoratif, souligné par le cordon d'oves qui relie ce morceau à des éléments purement architecturaux. Mais le motif le plus nouveau et le plus imprévu est le suivant : un buste de femme penchée en avant, accoudée sur ses bras croisés, dans une attitude de repos et d'attention curieuse, qui rappelle étrangement celle des femmes couchées du fronton occidental d'Olympie (fig. 4). Des attributs la désignent comme une divinité de la mer, peut-être une Néréide. De la main droite elle tient un poisson marin : au-dessus de son front, des têtes de dauphin émergent des flots de sa chevelure qui ruisselle sur la poitrine et sur les épaules nues. On reconnaît là une application du symbolisme hellénistique, témoin le buste colossal du Vatican, où des dauphins se jouent dans la barbe d'un dieu marin [1]. Il ne faut pas chercher dans la Néréide d'Aphrodisias une exécution poussée : le sculpteur a traité largement la chevelure et le modelé de nu ; mais on ne saurait contester ni l'originalité ni l'heureux effet du motif.

D'autres morceaux semblent être des consoles, qui auraient décoré une frise supérieure ; ils mesurent environ 0^{m}67 de hauteur, avec une largeur de 0^{m}85. Les types sont fort variés. A côté de masques de lions, on rencontre des têtes de dieux barbus, dont l'une est couronnée de chêne. Un motif assez fréquent est celui de la tête de Méduse, qu'on retrouve au Didymeion, dans la frise de l'entablement [2]. Tout en rappelant d'assez près

1. Voir notre *Histoire de la sculpture grecque*, t. II, p. 589, fig. 306. Cf. les remarques de Brunn sur la personnification de la Mer dans la plastique grecque : *Griechische Götterideale*, p. 68 et suivantes.

2. Pontremoli et Haussoullier, *Didymes*, p. 179-181. — Ce sujet figure aussi dans la frise du Tra-

celles de Didymes, les têtes de Méduse d'Aphrodisias paraissent être cependant d'un style plus classique. L'une d'elles, qui est munie de petites cornes, a même un caractère de beauté tranquille, avec son visage régulier qu'encadre une chevelure bouclée. On sort de la banalité des types courants avec l'étrange tête qui représente une sorte de Minotaure à face humaine (fig. 5). Les oreilles sont celles d'un taureau. Sur le front creusé de larges rides, une pousse de poils frisés prolonge la chevelure dont les boucles, capricieusement tordues, sont traitées avec un réel accent de vigueur. Il y a là comme une variante tout à fait nouvelle des têtes de taureaux qui, au Didyméion, décorent les chapiteaux ornés de bustes de dieux.



Fig. 5. — Masque d'homme a oreilles de taureau.
Console de la façade des thermes.

Il est permis d'espérer que les fouilles ultérieures nous renseigneront plus complètement sur l'architecture de la façade, sur le nombre et sur la forme des pilastres qui en dessinaient les grandes lignes. Dès maintenant, on peut définir les éléments essentiels de deux de ces pilastres. Couverts de sculptures dans toute leur hauteur, ils reposaient sur des bases en marbre vert, et se terminaient par d'énormes chapiteaux. Ceux-ci se prolongeaient par une frise qui, du côté opposé, se reliait aux chapiteaux des colonnes corinthiennes réunies aux pilastres par une paroi de marbre. Cet ensemble

janeum de Pergame; Pontremoli et Collignon, *Pergame*, p. 156. Cf. *Alterthümer von Pergamon*, V, 2, pl. 12.

n'avait pas moins de 9 mètres en hauteur. Notre gravure montre une de ces bases encore en place, et un fragment de la frise symétrique (fig. 6).

Il est aisé de constater que les personnages représentés dans les deux frises se correspondent exactement, aussi bien pour la pose que pour les attributs. D'un côté, une divinité féminine, coiffée d'un calathos étoilé, est étendue nonchalamment; elle tient une corne d'abondance, qui la désigne sans doute comme la Tyché d'Aphrodisias. De l'autre, un dieu barbu, à demi couché, et portant une couronne tourelée, tient également une corne d'abondance chargée de fruits et de grappes de raisin; c'est aussi une personnification allégorique d'une ville ou d'une région. Le style des figures se ressent de leur destination purement décorative; on notera cependant la recherche avec laquelle le sculpteur a rendu, dans la divinité féminine, les souples ondulations que dessinent, sur la poitrine, les bords coquettement plissés du chiton.

Sur le chambranle des pilastres, dans le cadre allongé que cernent les moulures, les ornemanistes avaient fait courir une décoration aussi riche que variée (fig. 7, 8 et 9). Pour l'un des pilastres, on peut la restituer à peu près complètement. Le principe en est fort ingénieux. Sur chacune des deux faces, monte une spirale d'acanthe qui projette des rinceaux régulièrement disposés dans des directions alternées. Ce sont comme autant de médaillons, dont le cadre serait formé par une opulente frondaison d'acanthe. Au centre de ces arabesques, les sculpteurs ont jeté les motifs les plus variés, avec une fantaisie et une fertilité d'invention tout à fait surprenantes. Tantôt ce sont des enfants, des *putti* aux formes potelées; l'un d'eux émerge à mi-buste d'une feuille d'acanthe qui déploie sa large collerette déchiquetée; un autre semble se débattre au milieu des feuilles, dont il saisit les tiges à pleines mains; c'est comme une parodie de l'Hercule enfant luttant contre les serpents (fig. 9). Un troisième va frapper un animal, avec le geste d'Actéon se défendant contre ses chiens. Ailleurs, c'est sur des types d'animaux que s'exerce la verve de l'artiste. Ici, un chien force un cerf; là, un tigre saute aux fanons d'un taureau (fig. 7). Un sujet qui revient fréquemment est celui du lion ou du tigre lancé au galop à travers un rinceau, ou bien courant, pris à mi-corps dans une ceinture de feuillage. Ces spirales d'acanthe où la vie fourmille, et qui se déroulent avec un rythme si souple et si harmonieux, aboutissent, sur chaque face,





Fig. 6. — Fragments de la frise et chapiteau de pilastre de la façade des thermes.

à un motif différent. D'un côté, c'est un aigle aux ailes éployées ; de l'autre, un joli buste de femme s'encadre entre les pointes des dernières feuilles. Un sujet analogue reparait sur le chapiteau d'ante, dont les angles sont ornés de Victoires ailées tenant des trophées (fig. 8).



Fig. 7.
Décor du chambranle d'un pilastre.
Façade des thermes.

Nous ne pensons rien exagérer en affirmant que les sculptures décoratives d'Aphrodisias apportent des éléments de première importance pour l'étude de l'architecture en Asie-Mineure. Assurément, tout n'y est pas nouveau. Nous avons vu que les têtes de Méduse rappellent celles du Didyméion et du Trajaneum de Pergame. Les chambranles des pilastres peuvent être rapprochés de ceux qui décorent, à Pergame, la porte romaine du temple ionique découvert sur la terrasse du théâtre. Mais des morceaux comme la Néréide, comme le masque de personnage à tête de taureau, ont une véritable originalité ; ils gardent toute la saveur de l'imprévu.

Il n'est pas douteux que la décoration des thermes appartienne à l'époque impériale. Mais quelle date plus précise peut-on proposer ? Les analogies que l'on constate avec les parties les plus récentes du Didyméion nous autorisent-elles à la placer au temps où fut terminé le temple

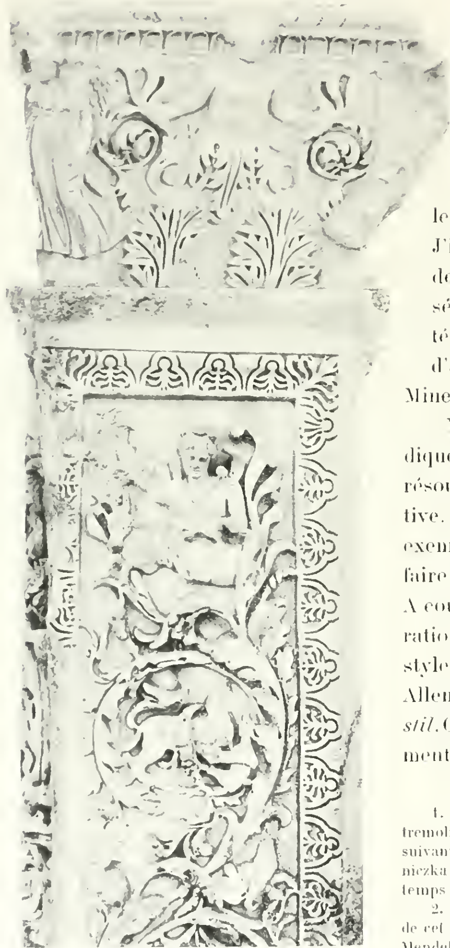


FIG. 8. — CHAPITEAU ET DÉCOR DU CHAMBRANLE D'UN PILASTRE. Façade des thermes.

de Didymes, c'est-à-dire sous le règne de Caligula[1]? Faut-il descendre jusqu'à Trajan, et admettre que les thermes ont été construits vers la fin du premier siècle de notre ère, sinon dans les premières années du second? J'incline volontiers vers cette dernière hypothèse. Il serait fort séduisant de reconnaître ici un témoignage de la renaissance d'art qui se produisit en Asie-Mineure sous le règne de Trajan[2].

Nous ne pouvons guère qu'indiquer les questions qui seront à résoudre dans une étude définitive. On peut se demander, par exemple, quelle part il convient de faire aux influences helléniques. A coup sûr, l'ensemble de la décoration a bien le caractère de ce style impérial qu'on désigne en Allemagne sous le nom de *Barockstil*. On en retrouve beaucoup d'éléments dans les édifices romains.

1. Pour la date du Didyméion, cf. Pontremoli et Haussoullier, *Didymes*, p. 105 et suivantes. Il faut cependant noter que M. Studniczka incline à en abaisser la date jusqu'au temps de Trajan (*Tropaeum Trajani*, p. 99).

2. Au moment où je corrige les épreuves de cet article, une communication de M. G. Mendel m'apprend qu'on a découvert, au cours de la campagne de 1905, l'inscription dédicatoire des thermes. Le monument était dédié à Aphrodite et à Hadrien. Il se trouve ainsi exactement daté.

Les rinceaux d'acanthe des pilastres sont d'un usage courant, depuis l'autel de l'*Ara pacis*, contemporain d'Auguste, jusqu'aux sculptures du Forum de Trajan. Les animaux traversant des enroulements de feuillage apparaissent déjà sur l'archivolte de l'arc de Titus. Il y a là des détails décoratifs qui sont communs à beaucoup de monuments romains. Et pourtant, on chercherait vainement, dans ces derniers, la fertilité d'imagination, la recherche de nouveauté qui caractérisent les sculptures d'Aphrodisias. C'est qu'il est difficile, croyons-nous, de méconnaître ici des survivances de l'esprit hellénistique ; elles apparaissent clairement dans la figure de Néréide, dans ces amusants motifs d'enfants et d'animaux qui se jouent parmi les rinceaux des pilastres. On sent là un art plein de ressources, qui crée et ne copie pas. En réalité, le style impérial, s'il faut l'appeler ainsi, se développe à Aphrodisias sur un sol tout pénétré des influences de cet art ionien auquel on doit les monuments de Didymes et de Magnésie du Méandre, et l'on s'explique que cette vigoureuse poussée de sève puisse s'y produire, même aussi tardivement. Dans ce style architectural, si riche et si brillant, revit encore le génie inventif qui, avec les Daphnis de Milet et les Paeonios d'Éphèse, avait fait prendre



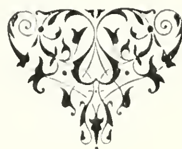
Fig. 9.
Décor du chambranle d'un pilastre.
Façade des Thermes.

à l'art ionien du IV[e] siècle, sur cette même terre d'Asie, un si prodigieux essor.

Nous aurions encore à mentionner bien des trouvailles faites au cours de cette première campagne de fouilles ; des bases de statues, portant les noms de prêtresses d'Aphrodite, des têtes-portraits découvertes dans les souterrains des thermes, de nombreux sarcophages décorés de sculptures, des statues et des bas-reliefs recueillis auprès du mur d'enceinte de la ville. Quelques morceaux mériteraient plus qu'une simple mention, comme le bas-relief qui représente un jeune homme vêtu d'une tunique et appuyé sur un bâton, œuvre d'un style large et libre, et dont le sentiment réaliste accuse une curieuse observation de la nature.

En nous bornant à signaler les découvertes essentielles, nous croyons avoir montré que les premières fouilles d'Aphrodisias ont largement récompensé l'initiative de M. Gaudin, et fait pressentir tout ce qu'on peut en attendre. Mais ce n'est encore là qu'une sorte de reconnaissance rapidement poussée sur le terrain. L'exploration ne donnera tous ses fruits que si elle est conduite suivant les principes scientifiques, si l'on s'attache à faire pour Aphrodisias ce qui a été si heureusement réalisé à Priène, à Éphèse et à Milet, c'est-à-dire à dégager méthodiquement les édifices, à exécuter les relevés indispensables pour la restitution des monuments, et à dresser le plan de la ville. De précieux concours ont été assurés à M. Gaudin pour la campagne de 1905. Un archéologue exercé, M. Mendel, un architecte qui a fait ses preuves à Delphes, M. Replat, lui ont été adjoints. Nous espérons que M. Gaudin a su utiliser l'expérience de ses collaborateurs et que les fouilles sont entrées dans une nouvelle phase.

MAX. COLLIGNON



LES DUMONSTIER

DESSINATEURS DE PORTRAITS AUX CRAYONS

(XVI[e] ET XVII[e] SIÈCLES)

(CINQUIÈME ARTICLE[1])



Les nombreuses citations extraites des correspondances de Malherbe et de Peiresc nous ont initié à la vie intime, aux goûts, au caractère et aux manies de notre peintre. Des extraits qui précèdent il convient de rapprocher d'autres lettres d'un contemporain plus obscur, compatriote de Peiresc, qui entretint aussi avec notre artiste des rapports d'une certaine intimité. César de Nostradamus, auteur d'une *Histoire et Chronique de Provence*, parue en 1614, s'exprime ainsi sur le compte de Daniel, dans une lettre datée du 3 novembre 1617. Après s'être rappelé au souvenir du peintre Fréminet, il ajoute :

« J'en présente autant à M. Du Monstier, au pere duquel, l'un des plus dignes personnages de son temps, et mon singulier et parfait amy, je dois encore la toute délicatesse de mes crayons et de ma peinture. »

En 1629, dans une lettre du 18 décembre, nouvelle mention de Dumonstier, dans des termes identiques :

« Pour les saluts des S[rs] Quesnel et Dumonstier, les noms desquels j'honore et n'ay eu peu de revérence, les rares pères de l'un et de l'autre ayant esté mes maîtres et façonné mes crayons et mes pinceaux en quelque non vulgaire excellence, je me

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 5, 136, 325 et 447.

sens tout glorieux de leur souvenir et leur en donne mille pour un. J'auray grandement et à mon contentement merveilleux de sçavoir quel estat le Sr Dumonstier a faict de mon pourtrait, et en quel rang il loge mon poeme, mes vers et mon histoire[1]. »

Nous avons là une précieuse indication. Que Daniel, car il s'agit évidemment de lui, bien que son prénom ne soit pas indiqué, ait été en commerce épistolaire et poétique avec César de Nostradamus, cela n'aurait aujourd'hui qu'un intérêt secondaire. Mais ils semblent de plus avoir fait échange de leurs ouvrages, et tandis que Nostradamus envoyait probablement le travail capital de sa vie, son *Histoire de Provence*, il se pourrait que Dumonstier eût, en échange, retracé ses traits. Malheureusement, notre historien parle avec une recherche et une affectation qui mettent une certaine obscurité dans ses propos. On peut attribuer un sens autre que celui que nous donnons au passage sur le portrait de Nostradamus. La lettre prouve tout au moins les relations amicales du peintre et de l'historien qui connaissait de longue date la famille des fameux portraitistes.

Les indiscrétions et commérages de quelques auteurs contemporains achèveront de peindre cette figure si originale et si curieuse.

Voici d'abord le témoignage de cette mauvaise langue de Tallemant :

« Il savait de l'italien et de l'espagnol, je pense, aimait fort à lire et il avoit assez de livres. C'étoit un petit homme qui avoit presque toujours une calotte à oreilles, naturellement enclin aux femmes, sale en propos, mais bon homme et qui avoit de la vertu. Il étoit logé aux galeries du Louvre, comme un célèbre artisan, mais sa manière de vivre et de parler y attiroit plus les gens que ses ouvrages. Son cabinet étoit pourtant curieux. Il y avoit sur l'escalier une grande paire de cornes, et au bas : « *Regardez les vostres*, » et au bas de ses livres : « *Le diable emporte les emprunteurs de livres*. » Quand il peignoit les gens, il leur laissoit faire tout ce qu'ils vouloient ; quelquefois seulement il leur disoit : Tournez-vous. Il les faisoit plus beaux qu'ils n'étoient, et disoit pour raison : « Ils sont si sots qu'ils croient être comme je les fais et m'en paient mieux... »

Pour le coup, ne voilà-t-il pas notre maître portraitiste portraituré à son tour sur le vif, de main de maître, et même quelque peu caricaturé. Et Tallemant ajoute certaines particularités faisant connaître plusieurs des

1. Ces passages ont été réimprimés par A. de Montaiglon, dans la *Revue de la Société de l'histoire de l'art français*, 1876, t. II, p. 12.



Daniel Dumonstier. — Mme de Bretoncelles.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

personnages dessinés par l'artiste, et dont nous possédons peut-être le portrait sans le savoir :

« Il avoit peint M. de Gordes[1], capitaine des gardes du corps, par le commandement du feu roy : « Autrement, disait-il, je ne m'y fusse jamais résolu, car il est trop laid ». Il l'appelait *le cadet du diable*..... Il avoit mis sous le portrait de Mlle de Rohan : *la Princesse Gloriette*, et sous celuy du comte de Harcourt : *le Parangon des princes cadets ;* au bas de celuy d'une Madame de la Grillière, il avoit escrit : *Elle n'a oublié qu'à payer.* »

Il est des anecdotes trop crues pour être rapportées, comme la réponse qu'il fit à la reine lui demandant pourquoi il avait épousé une servante. Mais les suivantes peuvent être honnêtement reproduites.

« Il n'aimait pas plus, dit encore Tallemant, les médecins que les Jésuites, et les appelait : les magnifiques bourreaux de la nature. » Magnifiques n'est-il pas de trop ?

Mais son aventure avec le cardinal Panfilio, qui devint pape sous le nom d'Innocent X et qui était venu en France à la suite du cardinal Barberini, ne saurait choquer personne. Le cardinal, visitant les collections de l'artiste en vogue, vit un livre à sa convenance et ne se fit pas scrupule de l'emporter sous son manteau. Dumonstier, s'étant aperçu du larcin, courut après son visiteur et ne le laissa partir qu'après la restitution du volume dérobé. Voilà une anecdote qui donne une singulière idée des mœurs du temps.

Autre détail piquant donné par le bavard chroniqueur : « A la mort de Dumonstier, dit-il, le chancelier, par l'instigation des jésuites, fit acheter tous les livres qu'il avoit contre eux et les fist brusler ». Tallemant doute de l'exactitude du commérage. Il est bien plus probable que le cabinet de l'artiste, avec toutes ses raretés, passa en grande partie après sa mort dans le cabinet de Mazarin. La Monnaye, dans le *Menagiana*, prétend qu'il fut simplement confisqué ; mais il semble plus vraisemblable que des indemnités furent accordées aux héritiers.

Homme de cour et causeur caustique, servi par une impeccable mémoire, Daniel s'intéresse à tout : à la fois mélomane, bibliophile, savant naturaliste, il rentre dans la catégorie de ces esprits universels auxquels

1. Guillaume de Simiane, marquis de Gordes, capitaine des gardes en 1611.

aucune science n'est étrangère. A ce mérite singulier Daniel Dumonstier joint une maîtrise dans son art reconnue de tous ses contemporains. Peut-



DANIEL DUMONSTIER. — ARMAND DE BOURBON, PRINCE DE CONTI, ENFANT.
Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

être est-il le seul des artistes ayant porté ce nom de Dumonstier dont il subsiste des œuvres authentiques. Par malheur, les trois portraits de personnages illustres, signalés par Malherbe, ont disparu ou se cachent sous le voile de l'anonymat dans un de ces recueils de crayons catalogués

et soigneusement décrits par M. Henri Bouchot. Le portrait même du roi Henri IV, qui avait excité une si vive admiration, ne nous est pas parvenu, ou ne nous est connu que par une de ces copies médiocres, si répandues autrefois, dont l'artiste lui-même avait entrepris l'exploitation en règle.

Cette habitude, constatée par les historiens, qu'avait Daniel de conserver une esquisse ou une copie de tous les portraits qui lui étaient commandés pour en fournir au besoin des répétitions, nous explique la faiblesse de certains crayons connus à plusieurs exemplaires. Et cette mode, si avantageuse pour l'artiste, a peut-être exercé une fâcheuse influence sur son talent et sur sa réputation. Aussi M. Reiset juge-t-il son talent avec quelque sévérité :

« Sa manière de dessiner, écrit M. Reiset[1], est bien connue, le nombre de ses crayons conservés jusqu'à nous étant encore très considérable. La seule bibliothèque Sainte-Geneviève en possédait environ quatre-vingts, signés ou non signés[2]. C'est un maître très inégal, et il y a une énorme différence de mérite entre les portraits qu'il traitait avec soin et ceux qu'il exécutait de pratique et par pacotille, ainsi que cela lui est arrivé trop souvent. Nous ne connaissons pas de dessin de sa main qui porte une date antérieure à 1600, quoique, sans aucun doute, il ait dû produire de nombreux travaux avant cette époque. Mais, probablement, sa manière n'était pas ce qu'elle est devenue depuis, et les crayons de sa jeunesse se confondent avec ceux que l'on doit aux portraitistes si nombreux de la fin du XVIe siècle. La date la plus moderne que nous ayons relevée est celle de 1644, que porte un portrait de l'abbé de Saint-Cyran[3], fait de mémoire, après la mort du modèle. »

M. Bouchot a étudié avec soin l'œuvre de Daniel. On contestera sans doute, et avec raison, l'attribution à notre artiste des trois portraits de 1587, que M. Bouchot met sous son nom ; ils portent les initiales *D. M.* En 1587, il ne faut pas l'oublier, Daniel avait à peine treize ans, et si ces

1. *Notice des dessins du Louvre...*, t. II, p. 307.

2. Le recueil de Sainte-Geneviève est aujourd'hui au Cabinet des Estampes.

3. L'abbé de Marolles parle de ce portrait dans le douzième de ses quatrains sur divers graveurs. Quelque confus que soit le style de ce mauvais rimailleur, il nous donne une note bonne à conserver. Voici ce quatrain :

> C'est de Pierre Daret que Monsieur de Hauranne
> On conserve en portrait, de mémoire exprimé,
> Par du Moustier le peintre en sa teste imprimé
> Honorant d'un grand nom le vénérable organe.

Le portrait de l'abbé de Saint-Cyran, gravé par P. Daret, est en effet signé *D. Dumonstier*. C'est une des meilleurs effigies du célèbre janséniste; le dessin de Dumonstier était certainement très ressemblant.



Daniel Dumonstier. — Le Prince de Guéménée.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

dessins sont de lui, on ne doit les considérer que comme l'essai d'un très jeune débutant ; et pourtant, le savant conservateur des Estampes ajoute[1] : « On sent déjà dans ces essais une main assez habile pour mettre une tête d'aplomb et des yeux à leur place ». Ce ne serait pas déjà trop mal pour un apprenti de treize ans. Mais il vaut mieux, nous le répétons, n'accepter cette attribution que sous toutes réserves.

Une autre série constituerait, d'après le même auteur, la deuxième manière de l'artiste. Elle ne serait pas de beaucoup supérieure à la première.

« Le procédé est lourd et jaunâtre, procédant de ces pastels maladroits dont nous venons de parler, mais avec l'habileté en plus et une pointe d'esprit qui dénote l'artiste. Les dessins de cette manière sont loin d'être harmonieux : si le dessin est correct et la ressemblance vraie, le coloris uniforme et plat donne bien raison à la phrase sévère de Mariette. »

Quant à la manière définitive de Daniel, elle serait particulièrement caractérisée par les crayons venus de Sainte-Geneviève.

« Il y a dans toutes ces œuvres, poursuit M. Bouchot, des inégalités incroyables, des merveilles d'habileté et des choses tellement lâchées qu'on ne saurait, en dépit de la signature, les regarder comme étant de sa main. De 1620 à 1640, Du Monstier martela de plus en plus son procédé, et il en arriva à l'exagération la plus désagréable. Sous l'influence peut-être venue des coloristes des Flandres, il accentua ses couleurs au point de donner aux dames des figures rougeaudes et avinées, dont il ne se rendait point compte, ce qui n'était plus ni l'art, ni le naturel. »

Toutefois, dans le paragraphe suivant, le savant conservateur du cabinet des Estampes semble vouloir atténuer un peu la rigueur de son arrêt, quand il en vient à rechercher sa manière de travailler.

« Daniel Dumonstier, dit-il, commençait d'abord par jeter une esquisse très poussée de son modèle, et la corrigeait jusqu'à ce qu'elle le satisfît complètement. Il faut reconnaître que peu de peintres ont eu cette facilité et cette habileté extraordinaire de l'esquisse. Alors commençait pour lui le travail qu'il entendait le moins bien : l'application du pastel. Il en plaçait successivement les couches, au fur et à mesure de l'avancement du travail ; mais les touches, très heurtées entre elles et fort rapprochées par des coups d'estompe vigoureux, produisaient ce martelé dont nous parlions tout à l'heure. Et l'effet désagréable s'accentuait avec l'avancement du dessin. Terminé, le portrait prenait souvent l'aspect désagréable d'une plaque de métal battue à coups de marteau. »

1. *Les Portraits aux crayons*, p. 87.

Peut-être ces défauts ne sont-ils pas entièrement du fait de Daniel. On a vu plus haut qu'il avait repris et terminé un portrait de sa seconde femme, commencé par son fils Étienne [1]. Ne peut-on supposer que ce fils, qui n'a d'ailleurs laissé aucune trace dans l'histoire de l'art, devint le collaborateur de son père ? Menant, en somme, une existence assez mondaine et assez dissipée, d'ailleurs quelque peu paresseux de caractère et entraîné, par ses goûts de curieux et de bibliophile, à de dispendieuses acquisitions, Daniel ne devait pas hésiter à se servir de mains étrangères pour augmenter sa production et ses ressources. De là, probablement, l'infériorité constatée de certains portraits. Il faut avouer aussi que les artistes du XVIIe siècle n'ont jamais atteint la perfection et le charme de leurs devanciers du XVIe. La simplicité, la conscience leur manquent. Ce sont là les défauts d'une époque autant que d'un individu.

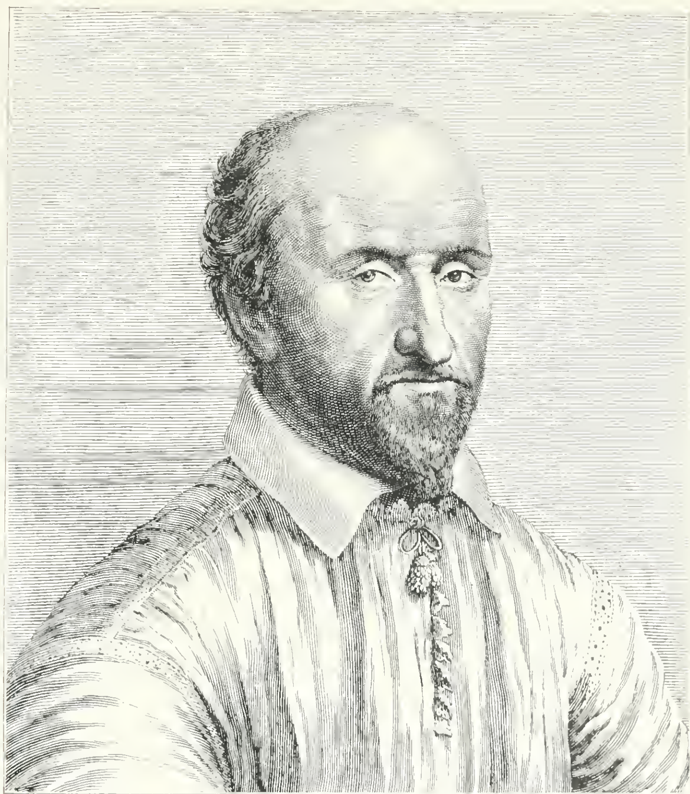
Le fils de Daniel se destina donc un moment à la profession paternelle. Il atteignait sa vingt-sixième année quand il retraçait les traits de sa future belle-mère, et il semble avoir donné quelques espérances. Peut-être mourut-il peu de temps après l'exécution de ce dessin, puisque ce n'est pas à lui, mais à son frère cadet Nicolas que fut accordée, par le brevet du 13 février 1630, la survivance du logement de Daniel Dumonstier sous la grande galerie du Louvre. Si Étienne eût encore été vivant, il aurait sans doute obtenu cette faveur de préférence à un débutant sortant à peine de l'adolescence, âgé de dix-huit ans seulement.

Un acte, publié dans une revue de province [2], a gardé le souvenir d'une libéralité royale remontant aux premières années du règne de Louis XIII. En 1612, en considération des « bons, fidelles et agréables services de Daniel Du Monstier », le roi lui faisait don des « droits de rachapt, lods et ventes » de la terre du Plessis-Bertrand, sénéchaussée de Rennes. L'année suivante, cette libéralité était confirmée par la reine Marie de Médicis, qui appelait l'artiste « notre cher et bien amé Daniel Dumonstier, l'un de nos peintres ordinaires ». La coïncidence des dates

1. Ce portrait porte l'inscription suivante, fort importante pour la biographie du maître : *Françoise Hesequе, faicte ce 8 de may 1629, commencée par mon fils aisné, corrigée et finie par moy, D. Dumonstier. Depuis ma femme en second mariage du 5 de may 1630 et trespassée le 5 d'octobre 1636*. Ces lignes sont capitales pour déterminer les caractères particuliers de l'écriture de Daniel. — Cf. *Nouvelles archives de l'art français*, t. I, p. 184.

2. *Revue des provinces de l'Ouest*, 3e liv., novembre 1853.

permet de supposer que cette donation avait pour but de récompenser



DANIEL DUMONSTIER. — L'ABBÉ DE SAINT-CYRAN.
D'après la gravure de P. Daret (1645).

l'artiste de ce beau portrait du roi Henri IV, dont il est question dans la correspondance de Malherbe.

Quant à rechercher dans la masse des crayons du XVIIe siècle l'œuvre

propre de Daniel Dumonstier, c'est une tâche délicate, en dehors de notre compétence. D'ailleurs, l'étude que M. H. Bouchot a consacrée à cette série de portraits nous permet de renvoyer à son travail. Il doit servir désormais de base et de point de départ à tous les amateurs désireux de pousser plus loin les investigations sur nos excellents maîtres du XVI[e] et du XVII[e] siècle[1].

On possède quelques spécimens du talent poétique de Daniel Dumonstier. Ils ne font pas grand honneur à sa muse. A. de Montaiglon a relevé le suivant dans un recueil de quatrains publié en 1616 (in-8° de 13 pages), sous ce titre baroque : *Le grand guéridon italien et espagnol venu nouvellement en France aux hypocrites du temps présent :*

> Blanche[2] en son temps eut beaucoup d'ennemis,
> Mais à la fin ils lui furent soubsmis :
> Marie[3] ainsy ostera la souffrance
> Que ces brouillons font souffrir à la France.

Il paraît difficile de louer dans ce plat quatrain autre chose que l'intention.

La *Revue universelle des Arts* (t. XXI, p. 122) a tiré de l'oubli des vers adressés à l'artiste par le poète Auvray, à la suite de la tragi-comédie de Madonte (1631, in-8°). Un article sur les vers inédits de Daniel a été imprimé dans les *Archives de l'art français* en 1860 (2[e] série, t. I, p. 214), par Édouard Tricotel. L'auteur donne un sonnet transcrit sur un feuillet de garde du *Second livre des délices de la poésie* (Baudoin, 1620, in-8°) et renvoie aux publications contemporaines contenant les vers de Daniel.

Voici le sonnet imprimé par les soins de M. Tricotel. Il semble faire allusion à la reine Marie de Médicis :

> Le ciel m'excusera si j'ay cette creance
> Que, sans estre coupable, on la peut adorer,
> Que le plus bel esprit la doit plus admirer,
> Et qu'elle est en effet la Minerve de France.

1. Le *Kunstcatalog* de Rod. Weigel mentionne une œuvre de Daniel Dumonstier (T. I, Abtheilung 2, p. 129) dans les termes suivants : *Mannliches Portrait in Brustbild*. Kr. u. leicht aquarell. fol. 1 Thal. 16 gr. — Voy. aussi le *Kunstler Lexicon* de Nagler, t. IV, p. 3, au mot *Dumoustier*. Cet article est naturellement fort inexact. Nagler l'imprimait en 1837, et c'est son excuse.

2. Blanche de Castille, mère de saint Louis.

3. Marie de Médicis, alors regente.

Il faut tout oublier pour cette souvenance ;
Car quel objet mortel se pourroit comparer
A cette déité qui, sans rien ignorer,
Des siècles seulement ignore la puissance ?

Tous les esprits du temps, par des labeurs divers,
Voulant de ses vertus estonner l'univers,
En font de leurs desseins le sujet et l'histoire.

Moy-mesme je consens à leur témérité,
Non pas comme croyant arriver à sa gloire,
Mais comme ne pouvant celer la vérité.

A rapprocher de ce sonnet, chef-d'œuvre de prosaïsme, les stances sur le trépas d'Henri IV, rapportées par M. de Montmerqué dans son édition des *Historiettes*. Elles n'ont guère d'intérêt que par le nom de l'auteur, et nous ne les transcrivons ici que pour ne rien laisser de côté :

Que ce beau nom de Henry
Se voye à la fin chéry,
Et d'un general suffrage
De tous si bien estimé,
Que par luy soit exprimé
Le miracle de nostre âge !

Ainsi jusqu'au vif atteint
Et de regret presque esteint,
Je ne vivois qu'en tenebres :

Enfin, mes pleurs estanchez
Se sont par le temps seichez
En ces complaintes funebres.

Ainsy mon deuil s'escoulant,
Mes yeux se vont consolant
Aux traicts de ma pourtraicture :
Ayant de mémoire fait
(Dont je suis satisfait)
Son beau visage en peinture[1].

Cette dernière strophe, si elle ne vaut pas mieux que les autres, donne du moins un renseignement précis. Dumonstier déclare avoir fait de mémoire un portrait du Roi ; c'était sans doute le prototype de celui dont il est question à plusieurs reprises dans la correspondance de Malherbe, et qui partit pour la ville d'Aix en 1614. Assurément c'est, de toutes les œuvres de Daniel Dumonstier, celle dont la perte est le plus regrettable.

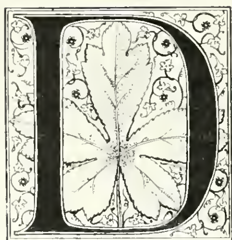
JULES GUIFFREY

1. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, t. III, p. 498.



LISEUSE

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE H.-P. DILLON



IRE de H.-P. Dillon qu'il est un des doyens de la lithographie originale contemporaine, c'est indiquer sommairement ses états de service pour la défense d'une cause autrefois terriblement compromise et depuis longtemps gagnée. On les compte aujourd'hui, ceux qui, aux alentours de 1880, unirent leurs efforts à ceux du précurseur Fantin-Latour pour tirer de la banalité et de la monotonie le procédé si souple et si éloquent, qu'avaient illustré Raffet, Charlet, Daumier, Gavarni, et tant d'autres : il y avait là Legros, Bracquemond, Chéret; il y eut ensuite Lunois, Willette, Steinlen, puis Carrière, Jeanniot, Rivière, et toute la lignée des peintres lithographes d'aujourd'hui.

Dillon fut des tout premiers : élève de Carolus-Duran, il s'essaya à la lithographie par curiosité, et, la lithographie l'ayant conquis du coup, il en fut désormais un des plus dévoués et des plus habiles apôtres. Il prodigua dans ses délicates estampes une fantaisie qui s'accommodait à merveille d'un procédé dont les ressources lui avaient vite fourni la formule adéquate à son talent, et s'il a donné, par ci par là, de bonnes reproductions, c'est uniquement pour prouver qu'il aurait pu, tout comme un autre, se borner à « traduire » avec une sage virtuosité.

Au lieu de cela, — et la charmante *Liseuse* que nous publions aujourd'hui en est une preuve nouvelle, — il a préféré taquiner la fantaisie, ce dont aucun véritable artiste ne saurait lui faire reproche !

R. G.



ARTISTES CONTEMPORAINS

FRANZ VON LENBACH

(1836-1904)



E peintre Franz von Lenbach jouissait en Allemagne, aux dernières années du XIXe siècle, d'une magnifique renommée. Il était le nécessaire portraitiste des souverains et des hommes illustres. Un portrait de lui conférait à un modèle ordinaire une sorte de distinction, comme un droit à la notoriété. Lorsqu'il mourut, en 1904, ses compatriotes lui firent de solennelles funérailles; on célébra sa maîtrise en style dithyrambique; on déclara sa mémoire « confiée à l'honneur national ». A l'étranger, la critique eut généralement, sur son compte, d'assez indécises paroles. Peut-être nous saura-t-on gré d'essayer, ne serait-ce qu'en une esquisse, de donner une idée nette du caractère, des principes, du talent et de la carrière d'un artiste à la fois éminent et discutable, à la production tout ensemble inégale, composite, inquiétante, puissante, influencée du souvenir des vieux maitres et marquée, cependant, de qualités originales et fortes. La postérité devra faire un choix parmi ses œuvres, mais elle retiendra sa physionomie curieuse et assignera au portraitiste une place à part. Tout fut, en Lenbach, particularités et contrastes : antagonisme entre de beaux dons de réaliste sincère et de singulières habitudes d'interprétation, contractées au contact des anciennes écoles ; énergique résolution d'affirmer l'individualité des hommes de son temps et dédain paradoxal de l'exacte ambiance de la vie. Comme son art, son existence s'ouvrit aux antithèses et souffrit des confusions. Né au rang des humbles, demeuré, à maints

égards, presque paysan, les circonstances le firent frayer sans cesse avec les empereurs, les rois, les princes, les grands du monde et, fils d'ouvrier, il épousa sur le tard une jeune patricienne incapable de s'accommoder à lui, qui le laissa mortellement désemparé. D'esprit très fin, mais sans instruction solide, il rechercha, il obtint l'amitié des grands docteurs maîtres de la pensée de son pays. Tous le virent devant eux très grave, pénétré de respect, les écoutant, s'évertuant à saisir sur leur visage le secret de leur travail intérieur, mais surpris et affligé de ne pouvoir rien entendre à leurs doctrines. Ce qu'il avait entrevu des mystères de l'ordre social et de la science avait bien moins élargi que troublé ses conceptions. Il promenait au milieu des hommes une indépendance trop souvent éblouie pour n'être point dupe des apparences, des contre-coups et des moyens termes où les préjugés trouvent un refuge. Mais, d'autre part, en dépit de certains procédés récurrents, sa naturelle intelligence des signes plastiques et la fermeté de son dessin assurent à beaucoup de ses toiles une valeur d'art spéciale, en même temps que l'exceptionnelle situation de la plupart de ses modèles leur garantit un intérêt d'histoire. Si Lenbach ne peut être envisagé comme un créateur, il nous a, du moins, conservé en traits vigoureux les effigies de nombre de personnages importants, étudiés d'après le vif, et il a produit quantité de documents précieux pour l'avenir. Ce n'est pas, à coup sûr, un aboutissement vulgaire.

L'Homme. — J'ai rencontré l'artiste pour la première fois à Munich, en 1877, au cours de la grande époque wagnérienne, alors que, fervents admirateurs du génie de Wagner, nous étions quelques-uns toujours prêts à courir en Saxe ou en Bavière, au premier bruit d'une bonne représentation des drames du maître. Lenbach était, de longue date, l'ami de l'auteur de *Tristan*. On voit, dans le vaste salon de Wahnfried, à Bayreuth, l'un des premiers portraits du musicien qu'il ait exécutés, et, tout proche, ses portraits de Mme Cosima Wagner, de Liszt et de la comtesse d'Agoult, père et mère de celle-ci, et d'Arthur Schopenhauer, le philosophe pessimiste si haut prisé de Wagner. Lenbach n'avait-il pas attesté d'une rare sorte son désir d'être agréable à son ami, en consentant à peindre de seconde main Schopenhauer et Mme d'Agoult ? Dans son atelier de Munich, orné d'un piano à queue que le glorieux compositeur lui avait offert, quiconque



Franz von Lenbach. — Portrait de l'artiste.

se recommandait du wagnérisme pouvait compter sur son bon accueil et sa sympathie cordiale. C'était un homme excellent, un peu brusque à ses heures, de qui l'on sentait, au demeurant, la bonté foncière, la bienveillance exempte de banalité. Haut de taille, maigre, la barbe et les cheveux d'un blond déjà blanchissant, les yeux très vifs sous ses lunettes d'or, il avait le type le plus germanique du monde. Il causait volontiers, sans vaines phrases, d'une bonhomie avivée de je ne sais quelle malice rustique, pleine de saillies plébéiennes, inclinée, par instant, aux subtilités quintessenciées, parfois ombrée de mélancolie. L'impression m'est également restée qu'il refoulait fréquemment en lui-même le malaise d'une timidité native. Tel je le retrouvai à Rome, en 1884, guettant l'occasion de fixer au vif le pape Léon XIII, dont le sourire aigu, d'une finesse diplomatique, l'attirait. Seize ans après, à la veille de l'ouverture de l'Exposition universelle de 1900, à Paris, il m'arriva de parcourir en sa compagnie les salles de la peinture allemande, organisées sous ses ordres. Sa démarche me parut sensiblement appesantie ; sa taille se voûtait. Pour le caractère et l'humeur, il était toujours le même.

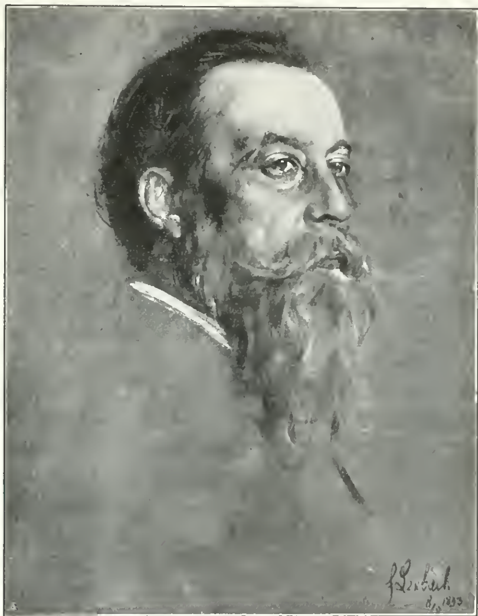
Au fond, ce n'était vraiment qu'à Munich qu'il se livrait tout entier. Il y vivait, auprès des Propylées, en une sorte de palais formé de deux hôtels voisins achetés et accostés par lui d'une galerie couverte, au milieu d'un jardin. Différents tableaux de Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Gainsborough, ou attribués à ces maîtres, garnissaient les murailles, sous les corniches et entre les pilastres surdécorés. Ce pompeux ensemble, d'un apparat italo-germanique prononcé, répondait mal à ses goûts intimes. Personnellement, il se souciait assez peu du luxe de parade et préférait aux plus beaux salons l'intérieur de son atelier ; mais, si simple qu'il fût d'habitudes, l'idéal, profondément ancré dans son esprit, de l'élévation progressive, lui faisait regarder le somptueux encadrement de sa vie comme une exigence de sa dignité. A un tel sentiment se rattacha son mariage même, en lequel il pensa trouver, avec le bonheur, la suprême consécration d'une noblesse lentement conquise. C'était là le résultat d'un malentendu fréquent chez les hommes issus du peuple, enclins à brouiller, surtout dans les nations à forte hiérarchie sociale traditionnelle, des éléments d'évolution distincts. J'ai ouï dire, en tout cas, que Lenbach se passionna principalement pour les coûteux embellissements de sa maison, vers 1890, peu avant de s'unir

à la jeune comtesse de Moltke. Le trop fastueux logis était, à ne s'y pas tromper, le temple préparé pour une glorifiée et glorifiante idole.

Cependant, personne ne cachait moins sa vie et ne rougissait moins de ses origines. Son père était maçon et rien de plus, au bourg de Schrobenhausen. Une pauvre maison de ce pauvre village de la haute Bavière avait vu naître, le 13 décembre 1836, le futur portraitiste des empereurs. L'enfant reçut l'instruction sommaire des nécessiteux : il sut lire, écrire, compter, et mania quelque peu la truelle. Seize frères ou sœurs grouillaient autour de lui. Comme l'instinct du crayonnage s'était, de bonne heure, révélé en lui par grâce de nature, on jugea qu'il pourrait être mieux qu'un simple ouvrier — quelque chose comme un commis d'architecte — et sa famille fit de grands sacrifices pour l'envoyer à l'école professionnelle de Landschut, puis à l'Institut polytechnique d'Augsbourg. Franz Lenbach ne mordit ni à la géométrie, ni à l'art de bâtir, mais lut beaucoup de livres qu'on voulait bien lui prêter et dessina sans relâche les têtes de ses camarades et tout ce qu'il voyait. Un de ses professeurs lui dit ce mot, qu'il se plaisait à rappeler : « Tu n'es bon qu'à faire un peintre. Va-t-en où tu voudras, mais va-t-en apprendre à peindre ». Ce conseil lui fut décisif. Dès qu'il put le suivre, il le suivit. La mort de son père, survenue en 1852, le jeta dans de graves embarras et lui créa des devoirs auxquels il fit courageusement face. Enfin, il renonçait à l'équerre et au tire-ligne pour toujours. Sa bonne étoile l'avait accointé à un artiste du voisinage, cet Hofner au talent paisible, qui peignait des paysans avec une vérité tempérée de réminiscences. Le fils du maçon s'instruisit de ses pratiques et partagea ses goûts. Et bientôt il allait compléter son apprentissage à Munich, où nous le voyons, en 1857, élève de Karl Piloty.

En ce temps-là, Lenbach était un jeune homme encore très fruste. Son tempérament et les idées rudimentaires qu'il s'était formées le poussaient vers des sujets simples, ajustés en des effets assurément convenus, mais à ses yeux réels. Ni les préoccupations d'art philosophique, ni les aspirations classico-romantiques ou légendaires, en honneur à Munich, ne le tourmentaient. Comme Hofner, il entendait n'être (chose rare chez les Allemands à cette époque) qu'un simple interprète de mœurs populaires. Les musées n'ayant alors qu'un faible attrait pour lui, il les fréquentait peu. Comment parvint-il à s'accommoder des leçons de Piloty, peintre d'origine

italienne, de technique lâche, voué à de théâtrales évocations de scènes historiques et superstitieusement dévot envers les maîtres de la Renaissance ? Bien que l'élève ne se soit jamais rallié au genre du professeur, peut-être a-t-il subi, un temps, à ses débuts, l'ascendant de son dramatisme sentimental. Son premier tableau à succès, les *Paysans cherchant asile, pendant l'orage, dans une chapelle de la Vierge*, du musée de Magdebourg, semble, jusqu'à un certain point, l'indiquer. Lenbach ne devait heureusement pas s'attarder à la sensiblerie. Au surplus, son maître, qui se croyait réaliste et coloriste, lui fut d'une rare bienveillance, car, se rendant à Rome en 1858, il faisait de lui son compagnon.



LE STATUAIRE REINHOLD BEGAS.

En Italie, ce n'est ni aux créations de l'antiquité, ni à celles du XVe ou du XVIe siècle, que s'arrête avec complaisance le brave garçon dépaysé : c'est aux types du peuple. Il ne fait pas d'études suivies dans les galeries de tableaux ; les statues le laissent à peu près indifférent, et les ruines ne l'intéressent que par les éléments pittoresques dont elles peuvent enrichir le fond de ses compositions. De ce dernier fait, ses *Paysans romains passant sous l'arc de Titus*, recueillis au musée de Presbourg, nous apportent la meilleure preuve. Les beautés du paysage, les prestiges de la lumière,

constituent à ses yeux des ressources à utiliser, surtout pour le décor. Seule l'attire véritablement la figure humaine. De retour à Munich, on l'estime, et il s'estime lui-même affermi en ses goûts. Un *Jeune chevrier couché au soleil*, de sa façon, exposé en 1860, suscite presque de l'enthousiasme. Le morceau, acquis par le comte Schack, poète et collectionneur munichois, se réclame d'une facture robuste, principalement poussée au relief. Au vrai, nulle originalité susceptible de grand développement ne s'y trahit ; la délicate sensibilité y manque. L'auteur d'une pareille toile a d'incontestables aptitudes de technicien ; mais tout dépend, pour son avenir, du sens dans lequel il évoluera. Son œuvre, trop vantée, est assez neuve à son moment et en Allemagne, sans avoir, tout compte fait, plus qu'une valeur relative. Or, il advient que le grand-duc de Weimar, en quête d'hommes de beau métier, capables d'enseigner la pratique des arts en son Académie weimarienne, nouvellement organisée, jette son dévolu sur Lenbach, comme il l'a jeté sur Arnold Bœcklin, le Bâlois au violent pinceau de visionnaire, et sur le statuaire Reinhold Begas. Et voici qu'à Weimar, les convenances du professorat conduisent, tout de suite, le peintre du *Jeune chevrier* à demander conseil aux héros des vieilles écoles fameuses. Dès ses premiers pas dans la galerie grand-ducale, des portraits de Rembrandt l'émeuvent de leur profonde expression, l'hallucinent de la magie de leur clair-obscur. Cette découverte le trouble. Un ferment imprévu s'est glissé en lui.

Peu après, une commande lui est faite, qui achèvera sa transformation et, du même coup, le précipitera au plus excessif paradoxe. Le comte Schack veut posséder la fidèle reproduction de divers originaux de Rubens, de Titien, de Giorgione, du Tintoret, de Velazquez, et d'autres demi-dieux de la palette. C'est à Lenbach qu'il confie la tâche d'aller copier, à son intention, ces peintures choisies, éparses en Allemagne et à l'étranger. La plupart de ces copies sont restées à la place où le collectionneur les a laissées. Elles sont loin d'être parfaites et raffinées en leurs détails, mais l'artiste a rempli sa mission d'une ardeur de néophyte, fervent à rendre l'effet des chefs-d'œuvre [1]. Au fur et à mesure qu'il les a exécutées, Len-

1. Ces copies ont été, pour la plupart, exécutées de 1862 à 1868, à Rome, à Florence, à Madrid et à Munich même. On considère comme les plus heureuses les reproductions du *Concert* de Giorgione du palais Pitti, de *l'Amour sacré et l'Amour profane* et de la *Vénus* de Titien ; du *Philippe II* de



bach s'est senti plus pénétré de la vertu des anciens. Désormais, les données paysannes lui inspirent du dédain; ce n'est plus guère que d'un œil de passant distrait, qu'il regarde les plus nobles, les plus riants paysages de la nature[1]; sa lumière de prédilection sort des vieux tableaux. La simple idée qu'on peut vouloir, afin de renouveler l'idéal, s'affranchir des traditions magistrales en leur littérale acception, lui fait hausser les épaules. Il se dit : « Une seule nouveauté vaut la peine qu'on la poursuive : c'est l'accent spécial des figures de chaque génération. Que je parvienne à saisir et à rendre d'une précision vivante les traits de mes contemporains, je n'aurai que faire d'autres essais de rajeunissement de l'art. Les apparences inédites que je m'efforcerais de donner à mes ouvrages seraient misérables auprès des effets dont de merveilleux génies m'ont transmis le secret éternellement applicable. Il n'y a que les types humains qui se modifient : les procédés de la peinture doivent rester immuables, par ce fait qu'ils ont atteint la perfection. Je ne peindrai plus que des portraits, parce que le portrait commande de souligner fortement les signes individuels et permet d'user à son profit de tout l'acquis des siècles. Enfin, s'il dépend de moi, je les scellerai, dès le principe, du sceau définitif de l'art des musées, où sont les œuvres vraiment augustes ». Sur cette erreur capitale, dont nous constaterons plus loin les conséquences, et qui prétend abstraire l'être vivant de son ambiance naturelle, l'œuvre entier de Lenbach s'est fondé.

En 1872, l'artiste est à Vienne, entre Hans Makart, présomptueux décorateur, prompt aux fantaisies tapageuses, et Moritz von Schwind, romantique impénitent et peintre de candides légendes. Suivant son programme, il n'est plus, il ne veut plus être qu'un portraitiste, mais sa préoccupation

Velazquez, et des portraits de Rubens. Quel que soit leur intérêt, il ne sied pas de se ranger à l'avis des zélateurs bavarois, si docilement répercuté par tant de voyageurs, « qu'elles pourraient être confondues avec les originaux ». La vérité est qu'elles ont surtout des qualités extérieures ou d'effet général. La facture révèle à l'examen des inégalités nombreuses et des à-peu-près particuliers à Lenbach. Elles n'ont que trop aidé leur auteur à se contenter d'appropriations de formules.

1. Il eut cependant, par exception, la fantaisie de brosser quelques impressions de paysages, notamment à Grenade, au cours de son voyage en Espagne, en 1867 (galerie Schack, à Munich). A propos de ces trois ou quatre aperçus espagnols, je lui ai entendu dire en forme plaisante : « Velazquez a fait quelquefois le paysagiste en Italie. En souvenir de lui, j'ai fait le paysagiste en Espagne ». Je me rappelle un autre mot bien plus caractéristique tombé de ses lèvres, un soir : « Si je me mêlais de peindre des paysages, je les voudrais comme ceux de Boecklin, aussi grands que la pensée d'un philosophe et d'un poète. Ce que je vois partout ne compte pas ».

d'envelopper l'intime ressemblance de ses modèles d'un prestige d'aspect ancien le fait distinguer de la cour et du monde. Quel gentilhomme, quel opulent bourgeois, n'est heureux d'être peint à la fois sous un certain jour qui éclaire les ancêtres, et avec un certain air capable d'imposer sa figure à la postérité ?... Au bout de trois ans, après une escapade de quelques semaines en Égypte, où il a jugé « le passé trop lourd, le présent trop mêlé, les hommes trop bruns, le pays nu et le soleil trop chaud », Lenbach s'est transporté à Berlin : il y obtient des séances de pose du vieil empereur Guillaume, des princes de la famille impériale, du feld-maréchal de Moltke et du grand-chancelier de Bismarck, qui l'a vite pris en amitié. Entre temps, on le verra tour à tour visiter Paris, Bruxelles, Anvers, La Haye et Amsterdam, et plus tard hiverner à Rome ; mais, déjà, c'est à Munich qu'il a établi sa demeure pour toujours. Deux portraits d'hommes, envoyés par lui, en 1867, à notre seconde Exposition universelle, avaient été qualifiés par des critiques de « forts » et de « très frappants », et lui avaient valu une médaille de bronze. J'ai le regret d'ignorer quels personnages ils représentaient. A notre troisième grande Exposition, en 1878, il envoie deux autres portraits d'hommes, d'impression saisissante. Le baron de Lipphart, amateur d'art, de nationalité russe, vieilli dans la béatitude de son admiration pour les reliques du passé, type étrange et comme anachronique, a été le modèle du premier. Sur le second vit, respire, pense et se tourmente le chanoine Dœllinger, figure ascétique et parcheminée d'un théologien en proie au doute. L'année suivante, deux images historiques, terminées depuis peu par Lenbach, font, au Salon de Munich, une incroyable sensation. Ici, c'est le maréchal de Moltke, vieillard sec, à la face rasée, à la physionomie rentrée, debout, maigre, raidi, casqué, boutonné dans le drap noir de son uniforme. Là, c'est Bismarck, diplomate-soldat au repos et à l'écart, corps colossal, masque doguin, assis, les mains sur les genoux, vêtu d'un paletot noir, coiffé d'un feutre mou, un foulard de soie blanche roulé autour de son cou énorme, familier, tranquille, formidable et massif. Inutile d'aller plus loin. Lenbach jouit de la faveur des princes, du succès mondain, de l'utile et active gratitude des disciples de Wagner, tous devenus ses amis, et empressés à servir sa gloire. Sa carrière se déroule sans angoisses esthétiques, sans obstacles matériels.

L'unique désolation de son existence tombe sur lui en 1890, avec le mariage tardif et mal assorti dont, par incidence, j'ai déjà touché un mot. Qu'on en sache donc la pénible histoire. A cinquante-quatre ans, l'artiste, célèbre, riche, anobli, envié, s'est épris d'une belle jeune fille blonde de la maison de Moltke. Dans un rêve de bonheur et aussi dans un élan de cette ambition aristocratique qu'il a toujours nourrie, moins par un sentiment vaniteux que par une compréhension chimérique de sa dignité, il a brigué sa main et l'a obtenue. Hélas! un mauvais souffle a bientôt emporté son illusion naïve. Les deux époux ne se comprennent point. Lenbach paraît à sa femme pesant et commun, de race inférieure. Sa peinture même ne trouve pas grâce à ses yeux. D'irréparables paroles sont prononcées. Le charme est rompu sans espoir. Quelques années s'écoulent, durant lesquelles le malheureux essaye, en dépit de tout, de renouer son doux roman. Deux fillettes lui sont nées, Marie et Gabrielle. Pour elles, du moins, ses derniers jours auront des sourires, et son cœur, en elles, se reposera. L'heure du divorce a beau être différée, elle sonne enfin, comme un glas inéluctable. M[me] von Lenbach a épousé, depuis, le D[r] Schweningen, médecin personnel du « chancelier de fer ». Au bruit de ces noces, la malice bavaroise a eu cette saillie : « Ce qui est venu par Moltke s'en va par Bismarck ».



FRANZ LISZT.

Que n'a-t-on raconté de la « camaraderie » de Bismarck et de son peintre? Le mot n'est pas juste : entre eux, la cordialité même a toujours eu conscience de l'inégalité des rangs. L'homme d'État a goûté par dessus tout, chez le peintre, la force physionomique et rude d'un talent fait pour lui plaire jusque dans ses défauts et supérieurement apte à le peindre en sa complexion teutonne. Il a, de plus, aimé le caractère simple, franc, réservé, de Lenbach. Aussi l'a-t-il maintes fois appelé à lui, soit à Berlin, soit à Varzin, l'associant à sa vie de famille, le gardant auprès de lui dans son cabinet, fût-ce quand il s'occupait des plus graves affaires. L'abandon dont il use à son égard est la liberté du grand seigneur qui n'a pas à craindre de s'amoindrir par une montre de bonhomie. Au contraire, Lenbach se garde en respect, confiant, jovial, mais constamment à la distance qu'il faut. Rien n'atteste la nature du culte voué par lui au « grand Prussien », comme sa discrétion constante à son endroit, vis-à-vis de ses amis les plus chers. A l'un d'eux, qui l'encourage, après la mort de Bismarck, à écrire ou à faire écrire la chronique de ses relations avec le chancelier, il se borne à répondre : « Je conviens que j'ai su par lui, et que je sais sur lui beaucoup de choses ignorées. Qu'il me suffise de vous dire qu'elles l'honorent toutes. Je ne me sens pas le droit de divulguer ce qu'il n'a point destiné au public et je me croirais, par surcroît, ridicule en étalant les souvenirs de son intimité. D'ailleurs, quel serait le sort d'un pareil livre? On n'y voudrait voir que les bavardages d'un peintre orgueilleux. Personne n'ajouterait foi à mes récits : le libraire même aurait des doutes... » L'interlocuteur insiste : « Bismarck a joué parmi nous un si vaste rôle qu'il nous importe de savoir en tout ce qu'il a été dans la vie. Ne craignez-vous pas, vous, son ami, qui l'avez approché à toute heure, de desservir sa mémoire en vous obstinant au silence? On pensera que, si vous n'avez point parlé, c'est que vous lui avez reconnu des torts, des vices, dont l'aveu vous eût trop coûté... » Alors Lenbach : « Mes sentiments, mes jugements, l'avenir saura bien les découvrir dans mes portraits du grand homme. Ce que j'avais à dire, je l'ai peint clairement. Bismarck a eu des torts, c'est possible, mais on ne lui retirera pas l'honneur d'avoir été un incomparable type d'Allemand. J'appelle un « grand homme » un être privilégié, doué de la faculté de prévoir, d'agir, et, par son initiative, d'engendrer l'initiative générale. Presque tout ce qui se produit dans le monde est le fruit d'une volonté unique,

longtemps inconnue. Bismarck a été, pour l'Allemagne présente, cette féconde volonté. Cette vérité, je crois que mes portraits le proclament. Le peintre s'est acquitté de son devoir. Aux historiens d'accomplir leur tâche[1] ».

Une seule fois un fait précis, d'ordre historique, s'échappe des lèvres de l'artiste, à propos d'une récente sortie de Wagner : « Bismarck a commis le pire et le plus imbécile des crimes, s'est écrié le poète-musicien, s'adressant à des amis français. De gaité de cœur, comme une brute, abusant impudemment de la guerre, il a pris Strasbourg et Metz à la France. Pour combien de siècles a-t-il ouvert un abîme entre deux nations qui ont besoin l'une de l'autre et qui s'habitueront à se haïr, au lieu de se tendre les mains pour travailler ensemble au progrès de l'humanité[2] ! » Lenbach répliqua vivement : « Wagner se trompe. Bismarck n'a pas voulu l'annexion de la Lorraine et de l'Alsace à l'Empire germanique ; c'est de Moltke qui l'a exigée au nom des intérêts militaires. Bismarck a résisté autant qu'il a pu. Il a dû plier devant l'arrêt de l'empereur. Voilà la vérité[3] ».

(A suivre.)

L. DE FOURCAUD.

1. Je tiens ces détails de l'interlocuteur même de Lenbach, personnage considérable par sa situation dans son pays, autant que respectable par son caractère. Le peintre, qu'il voyait assidûment, l'avait représenté au vif. Il m'a, malheureusement, interdit de le nommer.

2. Wagner, très hostile à Bismarck, daubait volontiers sur sa personne et sur sa politique. Je citerai, à titre de curiosité et de confirmation, une boutade qu'il lançait devant moi, à Bayreuth, en novembre 1879 : « Aux Français de se défier de Gambetta! Aux Allemands de se défier plus encore de Bismarck ! Ces gens-là sont des diables incarnés pour brouiller les peuples ».

3. Le maréchal bavarois von der Thann raconta plusieurs fois le même fait à Munich, en regrettant que « le point de vue prussien eût prévalu dans le Conseil de l'Empire, sur le point de vue allemand, défini par le chancelier ». Ce renseignement m'a été fourni en 1878, par M. Lefebvre de Béhaine ministre plénipotentiaire de France en Bavière, et confirmé, à Rome, par la princesse de Sayn-Wittgenstein, cousine du maréchal. Mais Lenbach tenait sûrement son information de Bismarck lui-même.





NOTRE CONCOURS D'ORFÈVRERIE



Nos lecteurs n'ont certainement pas perdu le souvenir de l'intéressante étude consacrée ici-même, le 10 septembre dernier, par M. Robert Linzeler, à ce qu'il appelait *la crise de l'orfèvrerie*.

En faveur de cet art si français, dont tous les pays étrangers furent, au cours des derniers siècles, les empressés tributaires, notre distingué collaborateur souhaitait de voir se créer un mouvement d'opinion : à cet effet, il demandait l'ouverture d'un concours spécial et son organisation par un jury où se trouveraient groupées toutes les compétences.

C'est ce concours que la *Revue* vient d'ouvrir, avec la précieuse collaboration des amateurs et artistes éminents qui ont bien voulu répondre à son appel, grâce aussi à la générosité de l'initiateur qui a mis à notre disposition une somme importante pour constituer les prix et s'est engagé à exécuter ultérieurement l'œuvre primée.

La première séance du jury a eu lieu, le 13 décembre dernier, chez Mme la duchesse d'Estissac, sous la présidence de M. le comte Guy de La Rochefoucauld, président de la Société artistique des amateurs ; c'est au cours de cette réunion qu'a été arrêté le programme définitif du concours.

PROGRAMME

Un concours est ouvert entre tous les artistes français pour la composition de diverses pièces d'orfèvrerie *constituant un ensemble*, énumérées ci-après :

1 — Un plat rond de 0m32 de diamètre.
2 — Un plat ovale de 0m43 de longueur.
3 — Un légumier.
4 — Une saucière.
5 — Une salière.

Les concurrents devront se faire inscrire avant le 31 janvier 1906, aux bureaux de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 28, rue du Mont-Thabor.

Avis leur sera donné ultérieurement de l'endroit où ils devront remettre, le 31 mai 1906, leur projet comprenant, pour chaque objet, un dessin grandeur nature, donnant le plan, la coupe et l'élévation, et pour chaque objet aussi, un moulage en plâtre grandeur nature.

Chaque projet sera signé d'une devise et accompagné d'une enveloppe fermée portant, à l'extérieur, la répétition de la devise et, à l'intérieur, le nom et l'adresse de l'artiste, auteur réel du projet.

Une exposition publique des projets des concurrents aura lieu avant et après le jugement.

Le jury rendra sa décision avant le 15 juin 1906 et distribuera les récompenses suivantes :

Au premier classé. . . . . 1.000 francs.
Au second. 500 —

Il répartira en outre, à titre de prix ou de mentions, une somme de 500 francs entre ceux des autres concurrents qui lui paraîtront les plus méritants.

Le projet ayant obtenu le 1er prix sera édité par M. Linzeler, l'auteur étant intéressé dans la vente aux conditions habituelles de l'édition.

Les autres projets resteront la propriété de leurs auteurs.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Toute pièce présentée au concours qui constituerait une copie ou une imitation des styles anciens serait immédiatement écartée.

Le premier caractère des pièces mises au concours doit être leur utilisation. Il est donc nécessaire que les concurrents se pénètrent bien de cette idée que chaque objet doit être exactement approprié aux besoins des personnes qui l'emploieront ; que des plats, par exemple, sont destinés à présenter des mets le plus agréablement, mais surtout le plus commodément possible, dans des salles à manger moins grandes qu'autrefois, à des convives souvent plus nombreux, donc plus serrés.

Un légumier doit pouvoir aller au feu pour la préparation de certains légumes

qui ne peuvent être cuits que dans le légumier même où il seront servis. Il doit avoir un couvercle, permettant de servir ces légumes très chauds.

La saucière doit avoir de la profondeur ; elle doit aussi être d'une forme suffisamment ronde pour que la cuiller, en prenant la sauce, ne rencontre pas de côte ou de bosse qui risque de produire un choc et d'en faire répandre le contenu. Comme on ne se sert plus de la saucière en versant la sauce par un des becs, il n'est nécessaire d'en mettre ni deux ni un ; on ne devra pas oublier cependant qu'une saucière ne peut être un bol, puisque la cuiller doit y tenir et que, dans un bol, une cuiller tournerait indéfiniment.

Une salière doit être assez petite pour que chaque convive puisse avoir la sienne. On peut la faire avec ou sans couvercle : il faudra du moins que le couvercle puisse être très facilement soulevé, tout en n'étant pas assez lourd pour faire basculer la salière.

L'orfèvrerie de table se composant de pièces soumises à de fréquents nettoyages, il importe également que la décoration se prête à ce nettoyage.

Si ces pièces acquièrent ainsi, du fait de leur appropriation, tout le mérite que l'intelligence et la raison peuvent donner à un objet d'utilité, il est essentiel cependant de ne pas perdre de vue que l'artiste doit produire un objet d'art.

Enfin, il importe de se rappeler que, tous les objets précités étant destinés à être pièces d'orfèvrerie d'argent, ils devront être fabriqués par les procédés spéciaux à l'orfèvre, c'est-à-dire que la forme devra toujours être obtenue par le travail du marteau et des bigornes.

La décoration pourra être, au besoin, composée d'éléments fondus et ciselés, mais la monture devra être essentiellement exécutée au moyen de soudures d'argent.

LISTE DES MEMBRES DU JURY

Président :

M. le Comte GUY DE LA ROCHEFOUCAULD, président de la Société artistique des amateurs.

Membres :

Mmes la comtesse Pierre de COSSÉ-BRISSAC.
la duchesse d'ESTISSAC.
la comtesse GREFFULHE.

MM. Germain BAPST.
BARTHOLOMÉ, statuaire.
Albert BESNARD, peintre.
Louis BONNIER, architecte du gouvernement.
Jules BRATEAU, ciseleur.
le comte de BRYAS.

MM. CHAPLAIN, graveur, membre de l'Institut.
Jules COMTE, directeur de la *Revue de l'Art ancien et moderne*.
FOURNIER-SARLOVÈZE, vice-président de la Société artistique des amateurs.
GRANDHOMME, émailleur.
Robert LINZELER, orfèvre.
de SAINT-MARCEAUX, statuaire, membre de l'Institut.

BIBLIOGRAPHIE

La Peinture française au XIXe siècle, par Henry MARCEL. — Paris, A. Picard et Kaan, 1905, in-8°.

En 1897, Paul Mantz donnait à la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. Jules Comte, le premier des trois volumes consacrés à l'histoire de la peinture française ; en 1900, M. O. Merson signait le second, consacré au XVIIe et au XVIIIe siècle ; aujourd'hui paraît le troisième, dû à M. Henry Marcel.

La division adoptée — il ne faut pas oublier que l'ouvrage est, d'abord, un « précis » — permet au lecteur de se retrouver aisément dans l'apparente confusion des écoles et des genres : après un chapitre sur la peinture au temps de l'Empire et de la Restauration, l'auteur passe à la période romantique, à la suite de laquelle il étudie le paysage et les arts secondaires ; le second Empire est subdivisé en cinq paragraphes, suivant les genres, et la troisième République en deux, suivant les tendances (la tradition, les novateurs).

Pour donner plus de netteté encore à son exposé, M. H. Marcel n'a pas hésité à employer le système des « couplets » : après une courte introduction générale à chaque partie, il consacre à chacun des chefs de groupe une véritable biographie critique en raccourci, qui fournit, avec l'essentiel des dates et des titres, juste ce qu'il faut d'appréciation pour que l'homme se trouve, du coup, mis à son rang ; il caractérise ensuite d'un mot les artistes de second ordre, et donne aussi, à la fin de chaque chapitre, une copieuse bibliographie, puis, à la fin du livre, une table de noms d'artistes cités (il y en a près de 700).

Il m'a suffi d'indiquer les qualités pour ainsi dire extérieures de cet excellent manuel : quant au fond, les lecteurs de cette *Revue* ont depuis trop longtemps apprécié l'auteur, pour qu'il soit inutile d'insister ici sur l'indépendance de son jugement et l'originalité de son talent d'écrivain.

E. D.

La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres, par FIÉRENS-GEVAERT. — Bruxelles, G. van Oest, in-4°, 1905.

Ce livre n'a pas seulement le mérite d'être un des exposés les plus clairs et les plus complets d'un des problèmes favoris de la critique moderne, l'éternelle question des origines de la Renaissance. Résumer d'une manière vivante ce qui se trouve ailleurs à l'état d'études éparses et fragmentaires, dégager de la controverse et de la conjecture la petite somme des faits acquis, c'était rendre au public un service inappréciable, et on n'étonnera personne en disant que M. Fiérens-Gevaert s'est tiré avec

bonheur de cette entreprise difficile. Mais on trouvera peut-être que la partie la plus neuve de l'ouvrage est la première, celle où l'auteur discute et corrige la formule consacrée sur le « réalisme flamand ». Que le naturalisme soit, en effet, le grand trait de la Renaissance du XIVe siècle, et que les premiers apôtres en soient justement des Flamands, l'historien ne le nie pas, mais il nie que ce terme enveloppe la définition entière de l'âme de la race au pays de Ruysbroeck l'Admirable. Il montre de quel idéal s'étaient nourris les gothiques du Nord, et comment, même après la métamorphose du génie mystique en génie réaliste, le vieux principe spiritualiste reparut chez un Memlinc, un Quentin Matsys, un Rubens. Cette démonstration fera voir, à tous ceux qui viennent de lire le charmant et substantiel *Jordaens* du même auteur, quelle souplesse de talent, quelle ampleur d'intelligence il apporte à l'étude des antiquités nationales. Et tout le monde conviendra avec lui que, même en histoire, « le patriotisme n'est pas l'ennemi ».

LOUIS GILLET

L'Art au XIXe siècle, 1800-1900, par Léonce BÉNÉDITE. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1905, gr. in-8°.

Un tableau complet de tout un siècle d'art, considéré dans ses diverses manifestations — peinture, sculpture, estampe, gravure en médailles, architecture, art décoratif —, en France d'abord et ensuite dans tous les pays de l'ancien monde et du nouveau, près de huit cents pages, plus de deux cent cinquante illustrations : tel est le *Rapport général des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1900*, que vient de publier M. Léonce Bénédite, et dont quelques exemplaires seulement sont mis en vente sous un titre spécial.

C'est en 1902, alors que Gustave Larroumet, le rapporteur désigné, était déjà gravement atteint par la maladie qui devait l'abattre, que ce travail fut confié au conservateur du musée du Luxembourg. Son volumineux exposé ne ressemble en rien à ce qu'on appelle communément un rapport ou un compte rendu : la solennité de la date imposait un autre devoir : « dans chaque ordre des connaissances humaines, on se livrait à un travail de récapitulation, on dressait le bilan du siècle », et ce n'était pas la tâche la moins ardue, que celle de grouper et de coordonner « l'ensemble des mouvements de l'art dans une période si exceptionnelle ».

Que M. Léonce Bénédite s'en soit tiré à son honneur, voilà qui n'est pas pour surprendre, mais il faut dire bien haut que son « rapport » est le premier ouvrage synthétique de cette importance dont le XIXe siècle ait fait l'objet, et, en dehors des mérites propres du livre, c'est là un des titres dont l'auteur a le droit de se montrer tout particulièrement fier.

« Les Caractères de la danse », histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIIIe siècle, par MM. Pierre AUBRY et Émile DACIER. — Paris, H. Champion, 1905, in-8°.

Au cours de ses recherches dans la collection musicale de la Bibliothèque nationale, M. Pierre Aubry a retrouvé la partition originale, due à J.-F. Rebel, d'un divertissement dont l'histoire méritait d'être contée. L'œuvrette eut une destinée singulière et son

succès, qui fut considérable, lui donna une importance sur laquelle n'avait certainement pas compté son auteur : grâce à des documents inédits, MM. Pierre Aubry et Émile Dacier ont pu retracer le développement et les transformations de ces *Caractères de la danse*, qui furent successivement mis en action par les plus célèbres ballerines du début du XVIIIe siècle : Mlle Prévost, Mlle Sallé, Mlle Camargo, etc. ; applaudis à Paris et à Londres, utilisés en partie par Hændel, pastichés ensuite et finalement oubliés.

On saura gré au deux chercheurs qui nous ont fait revivre cette œuvre curieuse, en une très élégante plaquette, ornée d'une héliogravure et suivie d'une réalisation musicale de la partition originale de J.-F. Rebel.

L. J.

Pompéi, par Pierre Gusman, 2e édition. — Paris, E. Gaillard, 1905, in-fol.

Publié en 1900, et loué à cette époque dans la *Revue*, ce bel ouvrage a été bientôt épuisé. L'auteur a mis à profit ses derniers voyages en Italie pour recueillir sur place de nouveaux matériaux, texte et gravures, sur cette merveilleuse cité de Pompéi, où l'histoire du passé, lentement dégagée des laves et des cendres, se révèle avec tant de charme.

M. Pierre Gusman, pèlerin enthousiaste et *cicerone* documenté, a illustré son livre de quelque six cents dessins et aquarelles, et cette collaboration d'une plume et d'un crayon également sincères a formé un tout plein d'unité et d'harmonie, dont le succès n'est pas pour surprendre.

Histoire de Corot et de ses œuvres, par Étienne Moreau-Nélaton. — Paris, H. Floury, 1905, in-4°, fig. et pl.

Le 22 février dernier, jour du trentième anniversaire de la mort de Corot, paraissait, chez Floury, *l'Œuvre de Corot*, publié par Alfred Robaut, sur le même plan qu'un ouvrage, aujourd'hui classique, du même auteur, — *l'Œuvre de Delacroix*, — c'est-à-dire sous la forme d'un catalogue dont chaque numéro est accompagné d'une image.

M. Ét. Moreau-Nélaton, appelé à devenir le collaborateur d'Alfred Robaut, écrivit, en manière de préface à *l'Œuvre de Corot*, une étude qui forme le premier des quatre volumes du catalogue, et qui, écrite à l'aide des confidences de ses carnets et du souvenir de ses causeries intimes, éclaire d'un jour nouveau cette séduisante figure d'homme et d'artiste.

Mais cet ouvrage, imprimé à petit nombre et mis en vente à un prix élevé, n'était réservé qu'à un public restreint : aussi l'auteur et l'éditeur ont-ils pris le parti de le vulgariser, en tirant à part cette monographie pour en faire le beau volume illustré de près de 300 reproductions, qui paraît aujourd'hui et permettra au grand public de mieux pénétrer le génie de celui dont Théophile Gautier disait qu'il avait été « bercé sur les genoux des nymphes ».

E. D.

Constantin Meunier, von Walther Gensel. — Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, gr. in-8°.

L'élégante collection Knackfuss des *Kunstler-Monographien* n'a plus besoin d'être vantée : elle est consacrée de longue date, et il n'est personne aujourd'hui, dans le monde des arts, qui n'ait eu en main une de ces quatre-vingts monographies, publiées

par de réputés critiques d'art, sur les maîtres des écoles les plus diverses, et bourrées de reproductions généralement fort soignées.

Celle qui vient de paraître peut être regardée comme un des meilleurs hommages rendus à un maître récemment disparu et sur lequel on ne possédait jusqu'à présent que des notices éparses dans des revues ou des livres de luxe assez coûteux. Quoique assez succincte, l'étude de M. W. Gensel sera donc accueillie avec joie par les amateurs curieux de posséder une biographie d'un des plus grands sculpteurs contemporains, illustrée par la reproduction d'une cinquantaine de ses œuvres principales.

Ville de Gand. Musée des beaux-arts. Catalogue, par L. Maeterlinck. — Gand, 1905, in-16.

Commencé en 1900, le nouveau musée de Gand fut achevé en 1902, et notre *Bulletin*, en rendant compte de l'inauguration, insista sur les heureuses proportions du monument, sur la disposition ingénieuse des salles et sur leur aménagement, dirigé avec autant de compétence que de goût par le conservateur, M. L. Maeterlinck.

Il ne restait plus à celui-ci qu'à nous donner un catalogue : le voici paru, provisoire, nous dit-on. L'épithète est bien trop modeste ; ce qui en ressort pour nous, c'est que l'auteur ne se considère pas comme ayant achevé son œuvre : tel qu'il est, du moins, ce catalogue *provisoire*, établi avec l'érudition que l'on connaît à M. Maeterlinck, précédé d'une notice historique et orné de 54 reproductions, est bien près de devenir définitif.

Il y a encore trop de musées — et non des moindres — où l'on voudrait trouver un petit livre aussi bien compris pour se guider au milieu des collections.

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *La Collection royale des peintures de S. M. Edouard VII. Palais de Buckingham.* Notice de Lionel Cust. — Paris, Hachette. 92 pl., in-fol., 275 fr.

— *Le Livre des fleurs*, 38 reproductions en couleurs, fantaisies suggérées par les noms des fleurs, par feu sir Edward Burne-Jones. — Londres, The Fine Art Society, 50 fr.

— *Les Recherches archéologiques, leur but, leurs procédés*, par J. de Morgan. — Paris, éditions de « la Revue des idées », in-8°, 4 fr.

— *J.-B. Greuze, sa vie, son œuvre, son époque*, par Camille Mauclair. Avec une introduction de Henry Marcel. — Paris H. Piazza, in-4°, fig. et pl., 200 fr.

— *L'Homme et son image*, par Ch. Moreau-Vauthier. — Paris, Hachette, gr. in-8°, 200 fig. et 12 pl., 30 fr.

— *Les Pierres de Venise*, par John Ruskin. Traduction par Mathilde P. Crémieux. Préface de Robert de La Sizeranne. — Paris, H. Laurens, in-8°, 23 pl., 12 fr.

— *La Bijouterie française au XIXe siècle* (1800-1900), par Henri Vever. — Paris, H. Floury, gr. in-8°, 500 p., 415 fig., 40 fr.

— *Les Villes d'art célèbres. Le Caire*, par Gaston Migeon. — Paris, H. Laurens, in-4°, 133 fig., 4 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



TROIS CHEFS-D'ŒUVRE ITALIENS

DE LA COLLECTION AYNARD



Des trésors d'art ont passé à Lyon dans les collections privées qui avaient été formées vers le milieu du siècle dernier[1]. Ils n'y sont plus. C'est à peine si quelques épaves, laissées par des donations et legs, ont été recueillies au musée de la ville. Les inappréciables séries d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance autrefois réunis chez le Lyonnais Carrand, émule de du Sommerard, ont émigré avec le fils du collectionneur : le musée de Cluny lyonnais, donné en 1888 à Florence, occupe aujourd'hui l'une des plus vastes salles de l'austère Bargello. D'autres collections, que le public avait pu admirer dans une mémorable Exposition rétrospective, ouverte à Lyon en 1877, ont été enlevées depuis lors par l'attraction que Paris exerce sur les amateurs et l'hôtel Drouot sur leurs héritiers. Les derniers meubles de la Renaissance qui étaient restés en possession de la famille Rougier ont été dispersés, il y a quelques mois, dans une vente où une enchère, tout au moins, a été retentissante[2]. Les émaux, les ivoires,

1. Sur les collections lyonnaises, voir les premières pages d'une substantielle brochure de M. Giraud, l'un des conservateurs du musée de la ville : *le Legs Brœlemann au musée de Lyon*, 1904.

2. Deux coffres, dont les fines arabesques étaient incrustées de pâte blanche imitant l'ivoire, ont été acquis par Mme la marquise Arconati-Visconti, au prix de 68.000 francs chacun (Galerie Georges Petit, mai 1904).

les bois et les étoffes de grand prix qui avaient été rassemblés à Lyon par MM. Chalandon et Chabrière-Arlès ont été transportés à Paris [1].

Dans le vide fait par cet exode, une collection lyonnaise a grandi pourtant : c'est celle de M. Édouard Aynard. Placé par un accord unanime à la tête des conseils et des associations qui ont été groupés à Paris pour la protection et l'exaltation de l'art ancien, M. Aynard reste fidèle à la ville sans grâce, mais non sans beauté, au sujet de laquelle il a écrit un jour les pages les plus éloquentes et les plus clairvoyantes qui aient jamais été consacrées par un Français à sa ville natale [2]. Il vient d'achever près du Rhône, à la lisière du parc de la Tête-d'Or, la maison d'architecture simple et grave où il a pu disposer selon son goût les pièces précieuses qu'il avait acquises pendant plus de trente ans.

La collection est éclectique. Un salon où des séries d'anciennes faïences orientales sont rangées devant les murs tendus de vieux tapis persans, enferme un trésor de couleurs précieuses. Il a l'opulence de ce Musée historique des tissus, dont M. Aynard a contribué plus que personne à faire un ensemble unique au monde, et qui déploie ses pompes dans le palais de la Bourse de Lyon, comme une parure de princesse confiée à la garde d'un coffre-fort. Une chambre du premier étage est réservée presque tout entière aux peintres des anciennes écoles du Nord, dont les œuvres composent une suite, depuis le XIV[e] siècle jusqu'au XVII[e] siècle. En face d'un grand paysage de dunes et de nuages signé par Ruysdaël et d'un *Christ à la colonne* que tous les critiques modernes attribuent à la jeunesse de Rembrandt, sourit le tableautin délicieux qui fut envoyé à l'Exposition des Primitifs français par son président, la Vierge qu'un des peintres attachés vers l'an 1400 à l'hôtel du duc de Berry ou du duc de Bourgogne a peinte avec son Enfant, blanche comme lait dans un manteau d'émail bleu. Une salle plus grande, au deuxième étage, la seule qui soit séparée des appartements et aménagée en manière de galerie, est consacrée à l'art italien du XV[e] siècle.

Si variée que soit cette collection et si peu exclusive, elle se répartit à première vue en groupes définis dans un esprit d'ordre et de clarté. En même temps, la collection Aynard laisse une forte impression d'ensemble

1. Ces deux collections ont été décrites par M. Migeon dans la revue *les Arts* (avril-juin 1905).
2. Dans le rapport intitulé : *Lyon à l'Exposition de 1889.*



Jacopo della Quercia. — La Vierge avec l'Enfant.
Terre cuite. Collection E. Aynard, à Lyon.

et présente des caractères aussi accusés que l'impérieuse personnalité de l'homme qui l'a formée. Bien qu'elle comprenne les meubles et les bibelots qui ont leur place dans un intérieur somptueux, des ivoires exquis, des bijoux précieux et bizarres, des crédences et des coffres de la Renaissance qui ont été admirés entre tous à l'Exposition de 1877, les objets d'art y paraissent moins nombreux que les œuvres d'art. Si le maître du logis aime à promener ses regards sur les rouges des tapis et les bleus des faïences d'Orient, sur les couleurs assourdies ou éclatantes des anciens tableaux néerlandais ou italiens, il a voulu faire à la sculpture une place qui lui est rarement réservée dans le désordre chatoyant des collections d'amateurs.

Dès le vestibule, le visiteur est accueilli par le sourire grave d'une haute Vierge de pierre, ouvrage bourguignon de la première moitié du XIVe siècle. Dans le grand salon de réception, deux sculpteurs lyonnais sont représentés : Joseph Chinard, le délicat modeleur de la fin du XVIIIe siècle, par un buste de femme, jeune et fière, qui est un portrait de Mme Roland ; Jean Carriès, le robuste ouvrier du feu, par quelques bustes de grès patinés comme des bronzes rares. Au milieu de l'atmosphère nuancée de mille rayons colorés qui remplit la salle orientale, une statue sombre est assise, indifférente au petit monde d'arabesques et de floraisons qui l'enveloppe de ses apparences magnifiques et vaines : c'est un saint prêtre japonais [1]. Enfin, dans la galerie italienne, les sculptures toscanes ou lombardes de toute matière, marbre, bronze, terre-cuite, stuc ou bois peint, forment, au-dessous des panneaux et des *tondi* florentins ou siennois, une assemblée imposante.

La collection doit à cette réunion d'œuvres, dont les richesses n'ont point d'éclat, son aspect sévère et solide. Lorsqu'elle aura son catalogue méthodique, les numéros de la sculpture formeront un total digne d'un musée, et c'est peut-être dans leur nombre que les historiens de l'art trouveront la plus ample matière d'étude.

En faisant connaître ici quelques-unes de ces sculptures, je néglige les œuvres modernes, qui ont paru en 1904 à l'Exposition rétrospective de Lyon [2], les œuvres importantes du moyen âge et de la Renaissance qui sont

1. Cette statue vient d'être reproduite dans le recueil publié par M. G. Migeon, *Chefs-d'œuvre d'art japonais*, p. 26, n° 142. Elle y est designée comme une œuvre du XVIe siècle.

2. Voir un article de M. Richard Cantinelli sur cette exposition : *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, 3e période, t. XXXIII, p. 144 et 150.

et resteront sans doute anonymes, et même les grands reliefs de stuc sortis d'un atelier de maître florentin, dont d'autres épreuves ou des variantes se trouvent dans les collections publiques et privées. Je voudrais seulement mettre à part trois œuvres, que l'on chercherait en vain dans l'immense répertoire de la sculpture toscane de la Renaissance, dont M. Bode vient d'achever la publication et le commentaire. Différentes par la matière et par l'âme, chacune d'elles porte dans les plis de sa draperie ses titres de noblesse. Il est possible de les lire et de prononcer devant ces trois œuvres trois des noms les plus glorieux.



JACOPO DELLA QUERCIA. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT.
Bas-relief de la *Fonte Gaia*, à Sienne.

L'une de ces trois œuvres est un groupe en terre cuite, dont la patine blonde prend des reflets rosés sur le fond vert olive d'un velours de Gênes du XVe siècle, pareil à ceux que les peintres vénitiens ont suspendus derrière les trônes de leurs madones. Le sujet est celui que l'art italien de la Renaissance a varié sans se lasser : une Vierge vue à mi-corps et entourant l'Enfant du grand manteau dont sa tête est voilée. Les figures sont de grandeur naturelle [1].

L'œuvre séduit au premier regard. Analysée de plus près, elle peut déconcerter par la complexité de son charme, à la fois spontané et

1. Hauteur du groupe : 83 cent.

maniéré, jeune et mûr. Les formes pleines de la femme, la rondeur de son menton et sa gorge, qui soulève l'épaisse draperie, le robuste corps de l'enfant, l'ampleur énorme du manteau, les plis profonds dont il est raviné feraient penser à quelque déclamateur florentin du milieu du XVI[e] siècle. Mais qui donc, au temps où la sève du renouveau était tarie, eût enveloppé dans le nuage compact de cette draperie une tendresse aussi caressante que celle de la mère qui élève l'enfant debout pour appuyer son front penché contre la petite joue rebondie, un geste aussi imprévu que celui de l'enfant qui, pour achever le large mouvement du manteau protecteur, en tire, avec sa main potelée, un pan qui fait sur ses épaules un petit capuchon ? Ce n'est pas à la fin de la Renaissance, mais au commencement qu'il faut chercher la source d'inspirations aussi fraîches. La génération des premiers et des plus puissants novateurs compte des sculpteurs qui, loin de conserver une sécheresse de primitifs, ont donné à leurs créations une ampleur voisine de la boursouflure qui plaira aux ateliers de la décadence. Les draperies de la grande Vierge que Claus Sluter a taillée en marbre, pour le portail de la chartreuse de Champmol, tombent en une cascade de plis aussi abondante que celle qui tournoiera autour des géants du Bernin[1]. Il est de même un sculpteur en Toscane, qui, à l'aube du XV[e] siècle, semble préparer directement l'art du XVI[e], dont il atteint parfois la plénitude et la superbe. Ce maître unique en son temps et qui n'eut pour héritier spirituel que Michel-Ange, c'est le siennois Jacopo della Quercia. Le groupe en terre cuite de la collection Aynard doit être compté parmi ses œuvres.

Les rapprochements sont faciles et décisifs. Cette jeune mère, si riche de bonheur et de santé, avec sa tête petite pour la longueur du cou et la force du buste, son menton dodu, ses yeux légèrement bridés, dont les coins sont relevés encore par un commencement de sourire, n'est-ce pas le modèle même qui a posé entre 1409 et 1419, pour les *Vertus* de la *Fonte Gaia*, le monument joyeux qui regardait le beffroi crénelé du Palais public de Sienne ? Les mains longues et cambrées[2] sont celles de la Vierge à qui ces *Vertus* faisaient cortège. Le corps de l'Enfant est construit comme

1. Voir, à propos de cette Vierge, les pages de M. Kleinclausz dans son *Claus Sluter* (librairie de l'Art ancien et moderne, 1905), p. 59-62.

2. La reproduction de la page précédente exagère encore quelque peu la longueur des mains, considérée par rapport à la hauteur de la tête.



DONATELLO. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET DES ANGES DANSANTS.

Porte de tabernacle en bronze. Collection E. Aynard, à Lyon.

ceux des *putti* qui soutiennent les lourdes guirlandes du tombeau d'Ilaria del Caretto, dans l'église de Lucques (1413). Des détails tels que l'arrangement du manteau, dont les plis ramassés sur la tête forment une sorte de turban, ou que le voile plus léger, dont la frange plissée menu déborde sur le front, se retrouvent dans la coiffure des Vierges du maître siennois : celle de San Petronio de Bologne, et la grande statue de bois peint et doré que possède le Louvre[1].

Les comparaisons de détail pourraient laisser place à un doute. Parmi les œuvres authentiques de Jacopo della Quercia, restées dans les églises d'Italie pour lesquelles a travaillé le sculpteur, on ne peut citer ni une figure à mi-corps, ni une terre cuite. D'autre part, il existe dans les musées du Louvre, de Berlin, de South-Kensington, et dans plusieurs collections privées, des Vierges avec l'Enfant, représentées à mi corps et exécutées en terre cuite ou en stuc, qui ont des ressemblances plus ou moins directes avec les Vierges de Jacopo. M. Bode, qui connaît une trentaine de ces groupes, les attribue non à l'atelier du maître siennois, mais à une série de sculpteurs florentins de second ordre, qui auraient subi l'ascendant de son vigoureux génie[2]. Toutefois, aucun de ces ouvrages d'école n'est, à mon avis, l'égal du groupe de la collection Aynard. Ici, nous sommes en présence d'un modèle exécuté par un artiste souverain.

Le groupe de Jacopo della Quercia n'occupe pas, dans la galerie italienne de la collection Aynard, la place d'honneur : cette place est réservée à une plaque de bronze, que son possesseur considère à juste titre comme une œuvre authentique du sculpteur florentin dont le nom domine le XVe siècle, — Donatello.

Les reliefs de ce bronze représentent la Vierge assise et allaitant l'Enfant, tandis que des anges-enfants, complètement nus, dansent à ses côtés, en tenant des guirlandes. La plaque est trop grande pour être dénommée plaquette, trop petite pour être classée parmi les bas-reliefs[3].

1. Voir, au sujet de la Vierge du musée du Louvre, l'article de M. André Michel, dans le recueil des *Monuments et Mémoires de la fondation Piot*, III, 1896, pl. XXVII. L'exécution de ce bois a certainement été laissée à un patricien.

2. *La Renaissance au musée de Berlin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888, 2e pér., t. XXXVIII, p. 288-290).

3. Larg., 22 cent. 1/2; haut., 34 cent.

Elle a été faite pour un usage déterminé. Un morceau de métal qui a été arraché tenait à un gond; deux trous ronds servaient à fixer une serrure. Cette plaque, décorée d'une image sainte, a été une porte de tabernacle. Il est un seul détail dont la raison d'être échappe : l'ouverture circulaire pratiquée, dès l'origine, au-dessous du bas-relief. Peut-être a-t-elle été destinée à recevoir un médaillon de métal plus précieux.



Donatello. — La Vierge avec l'Enfant.
Plaquette en bronze. Collection J.-B. Giraud, à Lyon

Celui qui a donné le modèle de cette plaque de bronze y a laissé les accents qui sont ses plus claires signatures. La verve téméraire de Donatello semble s'épancher dans le ruissellement de la draperie, dont les filets pressés tantôt modèlent le nu, tantôt le foulent et le meurtrissent, jusqu'à creuser un pli là où devait être un muscle. Sa force joyeuse gonfle le corps herculéen de Jésus et anime la pantomime des anges. Son paganisme ingénu triomphe aux pieds mêmes de la Vierge-Mère, dans cette danse d'enfants qui ont la nudité ailée des amours, comme dans les chœurs impétueux qui tourbillonnent sur la chaire du Prato et sur la tribune aux chantres de Florence.

Ces amours qui pullulent sur les marbres et les bronzes de Donatello nichent, toujours sautillants et gazouillants, dans les coins des plaquettes qui sont la monnaie des esquisses du maître. Ils y font souvent escorte à la Vierge et à l'Enfant. Leur foule envahit jusqu'au groupe divin, sur un relief en bronze du Louvre, dû à quelque élève padouan, que l'exemple

des audaces de Donatello aura enivré : une Vierge assise dans la pose de celle de la collection Aynard, est cuirassée d'une étrange tunique, dont les épaulières sont faites d'une tête de chérubin ou d'Amour, tandis que deux têtes semblables marquent le renflement de la gorge, comme deux joyaux provocants[1].

La plaque de la collection Aynard, dont les motifs et les détails se trouvent répétés, avec des variantes, sur plusieurs plaquettes, rentre dans une série de petits reliefs de bronze, dont beaucoup ont été exécutés sous l'inspiration directe de Donatello, très peu par le maître lui-même. Cette plaque doit-elle être considérée comme un ouvrage d'atelier ou comme une œuvre originale ?

La technique donne des indications qui ne peuvent être négligées. Les bronzes de Donatello ont tous été fondus à cire perdue, mais tous, après la fonte, n'ont pas reçu le même traitement. La plupart des statues et des bas-reliefs qui composèrent la décoration de l'autel monumental du *Santo,* à Padoue, avaient été raclés de si près par les ciseleurs, qu'il est devenu difficile d'affirmer que telle pièce a été modelée par le maître, et telle autre par un élève qui travaillait sur une maquette sommaire. Le bronze Aynard a passé, lui aussi, par les mains d'un ciseleur. Celui-ci a promené ses outils sur le métal, en commençant à gauche du bas-relief. Après avoir détaillé en graveur la chevelure de l'un des Amours et avoir donné au manteau de la Vierge un luisant de soie, il s'est arrêté, on ne sait pourquoi. La moitié de droite, celle qui comprend le visage de la Vierge, le corps de l'Enfant-Jésus et le second des Amours dansants, garde les bavures de la fonte et l'épiderme de la cire. Dans cette partie de la plaque, le modelé, qui passe du *stiacciato* le plus mince (tête d'un ange dansant) à l'épaisseur du haut-relief, est empâté avec une vigueur de touche que la hâte de la main rend parfois brutale. C'est une improvisation qui a le même accent que certains bronzes de Donatello, restés purs de toute retouche, comme les reliefs de la porte qui ferme la sacristie des Médicis, dans l'église florentine de San Lorenzo.

Le type seul de la Vierge pourrait faire douter que ce relief eût été modelé par le maître lui-même. La douceur un peu molle de ce visage souriant contraste avec la vigueur surhumaine de l'Enfant et la fougue

1. Provenant de Fontainebleau. Louvre, n° 390 ; Bode, pl. 97.

bachique des *amoretti*. Les rares figures de jeunes femmes qui passent au milieu de l'œuvre touffue de Donatello ont, pour la plupart, le visage osseux, le nez long, le regard énergique; même lorsqu'elles se penchent vers un enfant, ces amazones gardent la mâle fierté de la *virago* qui fut l'idéal féminin de la Renaissance florentine [1].

Il est cependant une Vierge de Donatello, citée par Vasari, et dont l'attribution ne peut être contestée, qui a le visage frais et candide d'une toute jeune fille : c'est celle qui s'incline devant l'ange de l'Annonciation, sur le grand bas-relief conservé à Florence, dans l'église de Santa Croce. La petite Vierge de la collection Aynard ressemble trait pour trait à la Vierge de l'église franciscaine : c'est la jeune fille de Santa Croce devenue mère. Ce même type de femme, plus rond et plus jeune que le type commun de la forte race créée par Donatello, reparaît encore, durci et comme figé, dans les traits impassibles de la Vierge de bronze qui trône sur l'autel du *Santo* de Padoue, avec la majesté d'une Cybèle.



DONATELLO. — LA VIERGE ADORANT L'ENFANT.
Stuc peint. Musée de Berlin.

Ainsi la plaque de la collection Aynard prend place entre deux œuvres célèbres. La date minima de la *Vierge de Padoue* est connue (après 1446) ; *l'Annonciation* de Santa Croce est reportée aujourd'hui par la plupart des critiques dans la période de dix ans que Donatello passa à Florence, entre son retour de Rome, en 1433, et son départ pour Padoue, en 1443 [2]. La porte de tabernacle peut être placée vers l'année 1440. C'est

1. Un très bel exemplaire d'une plaquette de Donatello, où la Vierge a ce type fier et viril, se trouve à Lyon, dans la collection de M. Giraud, le savant conservateur du musée de la ville.

2. Tschudi, *Donatello e la critica moderna* (*Riv. stor. ital.*, 1887, p. 209) ; Marcel Reymond, *la Sculpture florentine*, t. II, p. 108. Dans sa récente monographie de la collection Knackfuss, M. A.-G. Meyer paraît incliner à reporter ce bas-relief avant 1432 (p. 62).

la date que M. Bode attribue à deux reliefs qu'il décrit dans son étude sur les Madones en bas-relief de Donatello, et qui représentent la Vierge avec l'Enfant, entre de petits anges porte-guirlandes. Ces deux reliefs sont des *tondi* : l'un est un stuc peint, qui se trouve au musée de Berlin; l'autre une plaquette, dont le Louvre possède un exemplaire en bronze non ciselé[1]. Tous deux répètent fort exactement la pose assise de la Vierge de la collection Aynard. Les trois reliefs, celui de Berlin, celui du Louvre et celui de Lyon ne diffèrent que par le nombre des *amoretti*. Entre les trois, le plus digne d'être revendiqué comme une œuvre originale de Donatello est, sans conteste, le bronze conservé à Lyon. Il aura été exécuté par le maître dans sa pleine maturité, à Florence ou à Padoue[2].

Ce bronze doit être ajouté au groupe peu nombreux des œuvres de Donatello conservées en France : les autres sont au Louvre et dans la collection de Mme Édouard André[3]. Parmi les Madones de Donatello, celle de la collection Aynard est la seule qui allaite son fils[4]. Enfin, cette plaque est la seule porte de tabernacle dont le modèle ait été donné par le maître qui a conçu l'autel monumental de Padoue.

Au-dessus du bronze de Donatello est exposé un marbre énigmatique et exquis. C'est un fragment[5], qu'il est difficile de rattacher par la pensée à un ensemble, peut-être un morceau d'une *predella* de marbre dont le retable a disparu. Le sens même du bas-relief reste obscur. Dans le médaillon de laurier soutenu par deux anges, un adolescent est debout, à côté d'une jeune femme assise qui lui tient la main. Tous deux sont nimbés. Le nimbe de l'adolescent porte la croix, qui désigne le Christ. Est-il possible de reconnaître la Vierge dans cette jeune sainte qui, près de l'éphèbe divin, a la grâce sérieuse d'une sœur aînée? Elle s'appuie sur un livre, tandis que Jésus tient un rouleau de parchemin. Est-ce la

1. W. Bode, *Florentiner Bildhauer den Renaissance*. Berlin, 1902, p. 116, fig. 50, et p. 124, fig. 55.

2. Les enfants musiciens de Padoue ont les jambes plus courtes et plus lourdes que les petits danseurs de Prato et de Florence : par ce détail, ils ressemblent aux *amoretti* de la collection Aynard.

3. Les œuvres de Donatello, appartenant à Mme André, sont des bronzes, comme la plaque de la collection Aynard : buste de Ludovico de Gonzague, amours porte-flambeaux, plaquette du *Martyre de saint Sébastien*. L'une des plus riches collections de plaquettes de Donatello et de son école est celle de M. Gustave Dreyfus, à Paris.

4. Le stuc peint de la collection von Beckenrath (Berlin) n'a rien de commun avec Donatello (Bode, pl. 182).

5. 0^m^62 de largeur sur 0^m^44 de hauteur.



Vierge qui instruit son fils, oublieux de l'omniscience qu'il a reçue du Père? Mais que signifie, dans une leçon maternelle, ce geste qui semble sceller un pacte? S'agit-il d'un mariage mystique, d'une Catherine munie du livre, symbole de la sapience virginale par qui furent confondus les docteurs du paganisme? Mais où est l'anneau des épousailles? Et pourquoi l'époux n'a-t-il point l'âge nubile?

Pour tenter de résoudre l'énigme, il faudrait comparer l'étrange bas-relief aux représentations que l'art italien a données de la vision de sainte Catherine avant le Corrège. La plus ancienne est sans doute celle qui se développe sur l'un des bas-reliefs que deux Florentins, les frères Giovanni et Pace, ont sculptés au milieu du XIV[e] siècle pour l'église napolitaine de Santa Chiara : ici le Roi du ciel vient vers la sainte dans l'éclat de sa beauté virile et tel qu'il apparut à Marie-Madeleine [1]. Sur un petit panneau du musée de Sienne, signé vers 1400 par un *Michelinus*, qui paraît être le Lombard Michelino da Besozzo, la sainte au visage de fillette reçoit l'anneau que lui tend Jésus, tout petit enfant à demi couché sur les genoux de sa mère [2]. Ce délicieux motif a peut-être fleuri d'abord dans les vergers du paradis où les doux peintres de Cologne réunissaient le chœur des saintes immaculées autour de Marie et de Jésus : c'est des bords du Rhin qu'il a dû descendre en Italie [3].

Il n'y a point pénétré, au XV[e] siècle, dans l'iconographie courante. Les plus aimables et les plus tendres des artistes italiens du Quattrocento semblent l'avoir ignoré. Ceux qui l'ont traité ont mis l'anneau du mariage mystique dans la petite main de l'Enfant-Jésus : ainsi le maître ombrien qui a peint le tableau de San Giorgio à Pérouse [4]. Sans doute le trévisan Francesco Beccaruzzi donne à sainte Catherine un geste qui ressemble fort à celui de la sainte sur le bas-relief de la collection Aynard. Mais le bras que serre la main de la jeune femme est le bras potelé d'un *bambino* [5]. Dans les représentations connues du mariage mystique de sainte

1. *Napoli nobilissima*, 1895, p. 149 ; *l'Arte*, I, 1898, p. 248.

2. V. un article tout récent de M. P. Toesca, dans l'*Arte*, année 1905, t. VIII, p. 326.

3. Le petit tableau de *Michelinus* pourrait passer pour colonais. Il ressemble aussi exactement aux œuvres rhénanes du commencement du XV[e] siècle que le délicieux *Verger celeste* du musée de Verone, attribué à Stefano da Zevio.

4. Fiorenzo di Lorenzo ? . Je trouve ce tableau dessiné dans le précieux *Répertoire de peintures* que vient de publier M. Salomon Reinach, t. I, p. 303.

5. Londres, collection Benson ; exposé en 1895 à l'*Exhibition of Venetian art* (Reinach, p. 342).

Catherine, l'époux est un homme ou un enfant, jamais un adolescent.

Le mystère même qui enveloppe le couple encadré de laurier aide à dévoiler la personnalité du sculpteur. Celui-ci était un inconnu en 1877, lorsque le marbre, alors en possession du collectionneur Chatel, fut envoyé à l'Exposition rétrospective de Lyon, et reproduit pour la première fois dans le magnifique catalogue illustré[1]. Aujourd'hui, nul de ceux qui ont visité Pérouse et Rimini, en se souvenant d'un beau livre de Charles Yriarte, n'hésitera à reconnaître dans le bas-relief de la collection Aynard un des rêves étranges et délicieux qu'a fixés dans le marbre el plus bizarre des sculpteurs florentins du xve siècle, Agostino di Duccio. Qui donc, en reprenant un thème de l'art chrétien, a pu rendre inintelligible le simple groupe que forment le Christ et une sainte, sinon le chercheur d'inconnu qui a sculpté pour le temple funéraire et triomphal des Malatesta les personnifications des planètes et des arts libéraux, sous forme d'apparitions légères auxquelles il est impossible de donner des noms ? Quel autre que ce costumier de fées aurait si légèrement vêtu l'image d'une sainte qui est peut-être la Vierge ? Quel autre eût fait contraster avec le voile chastement serré autour du cou délicat la transparence de la tunique, qui s'entrouvre sur la hanche mince, comme un vêtement de bacchante ?

L'ange aux draperies folles, qui tient la bouche entr'ouverte et les yeux à demi fermés, comme s'il était entre la veille et le rêve, ressemble si parfaitement aux génies de Rimini et aux anges de la façade de San Bernardino, à Pérouse, qu'un simple rapprochement révèle le nom de l'artiste. Tous les accessoires, les détails de technique et de style redisent le nom d'Agostino di Duccio.

Il avait passé par l'atelier de Donatello et y avait appris à traduire quelques formes décoratives de l'antiquité dans la langue souple et vive de l'art florentin. La chimère à tête de femme qui décore le trône de la sainte, sur le marbre de la collection Aynard, procède des mêmes modèles que les sphinx ailés qui flanquent le trône de la grande Vierge de bronze, sur l'autel du *Santo*, à Padoue. Mais le disciple prend plus de libertés que le maître avec les antiques dont il s'inspire ; il pend au cou de la chimère

1. J.-B. Giraud, *Recueil des principaux objets d'art ayant figuré à l'Exposition rétrospective de Lyon, 1877*. Lyon, 1878, pl. XVI. La note descriptive se termine ainsi : « M. Alfred Darcel croit reconnaître ici la main de Mino de Fiesole ; deux autres archéologues, MM. Courajod et Louis Gonse, inclinent, le premier pour Donatello et son école, le second, pour Civitale de Lucques. »

une targe héraldique et fait flotter librement sa chevelure de marbre, comme si le gracieux monstre se dégageait du meuble qu'il décore pour prendre vie.

Dans les leçons de Donatello Agostino di Duccio a répudié tout ce qui était vigueur et virilité. Il ne conserve du maître que l'inquiétude et l'agitation sans but. Ce qui était muscles devient nerfs. La matière même où l'artiste se plaît à réaliser ses créations a changé. Donatello, lorsqu'il arrive à la pleine maturité de son génie, ne fait plus guère que pétrir la terre et la cire pour le bronze. Agostino est fidèle à la douceur du marbre, comme un Mino de Fiesole. Sous le travail léger de son ciseau, ce que Donatello avait pu infuser d'énergie à un rêveur voluptueux s'adoucit et s'alanguit.



Agostino di Duccio.
Deux Anges musiciens.
Façade de San Bernardino, Pérouse.

Agostino imite les ondes de draperie dont Donatello enveloppait ses personnages, mais il les allège et les volatilise : du flot il fait une nuée. Écharpes et chevelures ont la même finesse aérienne. Elles volent et tourbillonnent, comme sous les rafales d'un vent capricieux. Ce vent est représenté matériellement, par une incroyable fantaisie de l'artiste, sur le marbre qui a passé dans la collection Aynard ; c'est un petit *graffito* tracé au-dessus de la tête du Christ. La figurine ailée souffle dans sa conque et des traits indiquent la direction de l'air qui va soulever les longs

cheveux de l'ange. De l'autre côté du médaillon de laurier, une petite tête toute ronde, qui fait pendant à la figurine du vent, représente le soleil. Agostino di Duccio, en sculptant un bas-relief d'église, semble se souvenir du culte qu'il a rendu, dans le temple des Malatesta, aux grandes forces de la nature, personnifiées par des dieux parés d'attributs magiques.

Cette œuvre d'un maître très rare est la troisième qui soit signalée en France. Les deux autres sont entrées depuis peu au musée du Louvre : ce sont des Vierges avec l'Enfant, entourées d'anges diaphanes[1]. Elles ont tout le charme du petit marbre de la collection Aynard : elles étonnent et déconcertent moins : elles ne laissent point voir de façon aussi frappante ce qu'il y eut de déraisonnable, d'incompréhensible et d'un peu fou dans les créations les plus séduisantes de ce Botticelli du marbre.

Jacopo della Quercia, Donatello, Agostino di Duccio : une collection qui réunit ces trois noms doit être honorée comme un sanctuaire par les fidèles de la Renaissance italienne. En achevant l'étude d'un groupe d'œuvres qui méritent d'être célèbres, et que les historiens de l'art n'ont pas encore citées, il est agréable de penser que, si quelque jour elles sont enlevées à Lyon, elles ne quitteront jamais la France.

E. BERTAUX

1. L'une est entrée au musée en 1902, avec le legs magnifique du baron Adolphe de Rothschild, elle a été reproduite dans la *Revue*, t. XI, p. 88. L'autre, signalée dès 1892 par MM. L. Gonse et Courajod, dans la petite église d'Auvilliers (Oise), où elle avait été apportée par un général du premier Empire, a été acquise en 1903.





ARTISTES CONTEMPORAINS

FRANZ VON LENBACH[1]

(1836-1904)



E chancelier est venu chez son ami, à Munich, en 1892, et en des conditions singulières que celui-ci ne s'est point fait faute, par la suite, de détailler avec bonne humeur. C'est au lendemain du mariage du fils de Bismarck, à Vienne. Lenbach s'est mis en tête d'obtenir du vieil homme d'État qu'il visite, à son passage, la capitale de la Bavière, et de l'y faire acclamer, bien que, généralement, on l'y déteste. Sa lettre d'invitation est tournée de telle sorte que le « grand Prussien » croit à l'assentiment secret du gouvernement bavarois. Un train spécial a été préparé pour lui par les soins de Lenbach : il le prend, descend chez son portraitiste et se hâte d'aller remercier des gracieuses dispositions supposées son ancien adversaire, le comte de Crailsheim, président du conseil. Le ministre, en le recevant, a grand'peine à dissimuler sa surprise. Mais, soudain, la politique entre en jeu. Il n'est bruit que du train spécial. L'a-t-on commandé pour le compte de l'État ? Est-ce le trésor public qui en supportera la dépense ? Des députés menacent le comte de Crailsheim d'une

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 63.

retentissante interpellation. Crailsheim est hors de lui. Que faire ? Pendant que l'on s'échauffe à la cantonade, un fort parti d'étudiants, recruté par le portraitiste, décerne à Bismarck une ovation à nulle autre pareille. Le chancelier, enchanté de l'accueil, regagne Berlin ; le gouvernement royal se rassérène, et Lenbach, satisfait d'avoir été, dans cet incident, la volonté agissante et stimulante, solde en riant les frais du terrible train qui a failli renverser le ministère. Il va de soi qu'il a profité de l'occasion pour peindre de son hôte un portrait de plus. Une comédie nouée par un peintre ne saurait raisonnablement se dénouer sans un tableau[1].

Ces digressions éclairent trop directement l'esprit de notre héros pour que je m'en excuse. Ce qu'il me reste maintenant à relater de sa vie se réduit à peu de faits. Vers 1895, un beau rayon inespéré luit à ses yeux moroses. Le sort, afin de guérir les blessures de son cœur, lui donne, en la jeune baronne Lolo von Hornstein, une nouvelle compagne, belle, bonne, digne de lui. A ce second mariage, son déclin devra de douces heures réparatrices. Toujours ardent à peindre, il brosse effigies sur effigies. On verra plus loin en quoi celles de sa fin diffèrent des antérieures, sans qu'il se soit écarté un seul instant de son programme esthétique. Pourtant, en plein bonheur, le ronge un mal mystérieux. A partir de 1902, sa santé, depuis longtemps chancelante, cesse de se défendre. Les crises succèdent aux crises. Le malade se sent perdu et veut vivre encore pour sa femme, pour ses deux filles bien aimées, si jeunes ! En ses indicibles détresses, il les serre dans ses bras, pleure en silence, puis brusquement, d'une main roidie, se reprend au travail. Au printemps de 1904, les médecins proposent les douteuses chances d'une opération de désespoir. Lenbach recueille ses dernières forces avant de se livrer aux chirurgiens, pour faire d'après ses enfants une esquisse suprême. Sur ce tendre adieu, il se résigne à tout. La chirurgie n'a pas le don des miracles. Le 6 mai 1904, Lenbach n'est plus.

Nous avons pris, comme il convenait, la notion de sa personnalité. Plaçons-nous, avec la même indépendance et la même sincérité, en présence de son œuvre.

1. L'écho de cette amusante histoire, peu répandue hors du cercle de Lenbach, est arrivé à Paris longtemps après l'événement, par une lettre intéressante de M. André Germain au journal *le Gaulois*, consacrée à la mémoire de l'artiste (n° du *Gaulois* du 20 juin 1904).

II

L'Œuvre. — Lenbach me fit voir un jour un petit tableau de sa jeunesse, découvert en Tyrol par un de ses amis. Un vieux paysan y parais-



Paysans fuyant l'orage.
Musée de Magdebourg.

sait en habit du dimanche, appuyé sur son bâton, auprès d'une croix de pierre. Un peu en arrière, le village s'apercevait. Cette peinture, au dessin sec, à la touche pauvre, au coloris suranné, remontait, je crois, à l'époque de ses relations avec Hofner, et sans contredit, elle en donnait la note. Depuis, au contact des peintres de Munich, le jeune artiste avait progressé. Nous savons que ses *Paysans fuyant l'orage*, du musée de Magdebourg, datent de 1858, et que cette composition a été exécutée sous les yeux de

Karl Piloty et, relativement, sous l'influence de ses recherches de dramatique. Le zèle de l'expression y est apparent jusqu'à l'excès ; le métier tend à s'assouplir. Dans ses *Paysans romains passant sous l'arc de Titus*, (collection Palffy), peints en 1859, à son retour de Rome, Lenbach s'est délivré du vain dramatisme. Il tient plus adroitement son pinceau, étend plus largement sa pâte, lie mieux ses figures au fond. Ce qui lui manque surtout, c'est l'élan juvénile. On le sent très sage, très appliqué, même en s'efforçant à la vigueur. La marque de sa persévérante et raisonneuse volonté s'affiche, en 1860, en toutes les parties de son *Chevrier couché au soleil*, de la galerie Schack. Malheureusement, ce n'est pas vers une libre et sensible traduction de la vie que cette volonté s'oriente : elle va tout uniment vers l'énergie du rendu plastique. Je le répète néanmoins, en insistant sur l'idée : si Lenbach, au lendemain du succès de son *Chevrier*, se fût attaqué franchement et d'après le vif à des scènes de mœurs allemandes, ses qualités d'observateur l'eussent conduit, peut-être, à une précise et populaire originalité. Mais, à son insu, quoiqu'il parlât sans cesse de son culte pour la nature, un culte bien plus étroit pour la matérialité de la peinture l'absorbait. Aussi, quand les circonstances l'eurent jeté dans les musées, il s'y grisa de rêves compliqués et ne vit plus qu'à travers des images séculaires l'actuel horizon du monde. Au lieu de considérer les galeries comme des centres où se rapprochent les jalons posés par les âges le long des chemins du réel, au profit de l'idéal, et où s'accumulent les preuves des constantes évolutions du passé offertes aux réflexions du présent qui accomplit sa tâche, il les regarda comme des temples érigés au nom d'immobiles dogmes, auxquels on doit se soumettre pieusement et toujours. Parce que les maîtres avaient créé, selon leur cœur et selon les besoins de leur temps, des œuvres glorieuses, il ne voulut plus s'inspirer que d'eux en ses manières, copiant leurs toiles et se restreignant, pour sa part, à une production de portraits.

Plus jamais, en effet, il ne peignit ce qu'on appelle un tableau — hormis qu'on ne fasse compte d'une *Fuite en Égypte*, fantaisie bizarrement archaïque, improvisée vers 1877 et longtemps accrochée au mur de son atelier. Je m'arrête à ce singulier panneau, pour ceci particulièrement qu'il contient l'aveu de renoncement de Lenbach, l'acte de consécration de son talent à ses génies tutélaires d'élection et l'expression quasi symbo-

lique du point d'attache de son art à l'art ancien, par dessus les écoles récentes. La Vierge, portant l'Enfant-Jésus, s'avance, montée sur un âne, accompagnée d'un saint Joseph en qui se reconnaît immédiatement le baron de Lipphart. Il est manifeste que les éléments de la composition n'ont pas été cherchés, dès le principe, pour aller ensemble : un aventureux caprice les a réunis sans les mettre d'accord. C'est de quelque tableau poudreux qu'est issue la Vierge, à ce qu'il semble, tandis que le saint Joseph est une figure-portrait, étudiée au naturel, simplement juxtaposée au groupe de Marie et de l'Enfant, et lui demeurant étrangère. Je néglige le fond, d'une valeur purement convenue de rideau, d'enveloppe ou de complément de la tonalité. A distance, on a l'impression d'un vénérable ouvrage de style italo-germanique, nettoyé, rafraîchi. Évidemment, la façon est d'un peintre, mais d'un peintre qui n'a d'yeux que pour



PAYSANS ROMAINS PASSANT SOUS L'ARC DE TITUS.

Collection du comte Jean Palffy, Presbourg.

les couleurs d'autrefois, — d'un peintre en qui une dévotion superstitieuse envers ses illustres devanciers a paralysé l'imagination créatrice, et qui se réfugie, sous leurs auspices, dans le domaine des portraitures.

Des théories, des acheminements du portraitiste, j'ai pour garants ses portraits eux-mêmes et le souvenir très précis d'un de ses entretiens. Ici, les lecteurs voudront bien se rappeler son opinion formelle et fondamentale sur le devoir du peintre, de fixer adéquatement la ressemblance d'un personnage, et sur la liberté qu'il lui appartient de se réserver à l'endroit de la couleur, de l'éclairage du fond et de l'enveloppe. « J'ai à exprimer une individualité, disait-il, rien qu'une individualité. Un homme est devant moi : je l'examine de toute la force de mon attention : je me fais de lui, lentement, une idée nette et je la condense dans un mot, dans le nom de sa qualité dominante, telle qu'elle m'apparaît au moment où je l'étudie. Ce mot, je ne cesse de me le répéter au cours de mon travail. Il renferme en soi le caractère que je prétends assurer au portrait. Un modèle me communique une impression d'irrésistible puissance ; un autre, une impression de profondeur intellectuelle ; d'autres se spécifient pour moi par une sage pondération, par la violence, par la ruse, la malice, la bonté, l'inquiétude, la mélancolie... Mon sentiment me dictera le choix d'une attitude et s'expliquera grâce aux ressources du dessin. Le reste n'est qu'affaire de peinture. En termes plus clairs, ce que la nature me donne et m'impose d'essentiel, c'est l'intime réalité d'un homme placé, pour l'instant, à l'écart de tous les hommes ; une forme extérieure vivante, agissante, à travers laquelle se devine le ressort intérieur : un être humain, pourvu de signes individuels qui n'ont jamais été rassemblés de cette sorte et qui ne le seront plus jamais identiquement. C'est cela qu'il me faut traduire avant tout, et sans équivoque : l'apport de la nature. J'y parviendrai, à force d'observation, à l'aide de combinaisons graphiques, soulignant, accentuant, ce qui me frappe le plus. Seulement, à ces révélations physiques et morales, il m'incombe d'ajouter la peinture, pour les mettre en valeur dans une atmosphère isolante, qui est celle de mes pensées. La peinture est donc l'apport de mon esprit de généralisation esthétique. Partant, libre à moi d'user des procédés et de ménager les effets les plus propres, selon mon entendement d'artiste, à rendre ma conception sensible sans dispersion d'éléments. Que j'emprunte, alors, mes moyens et mes artifices à droite ou

à gauche, que je les invente ou que je les ramasse dans le fossé, il importe peu, si je finis par atteindre mes fins. Je me règle à ma convenance sur la tradition de mes maîtres préférés, justement parce que je les préfère, et qu'en profitant de leurs exemples, j'ai chance d'approcher plus sûrement de mon but et de mieux servir à la fois le réel et l'idéal. Mes portraits sont assez « modernes », puisqu'ils montrent *au vif* des figures d'aujourd'hui, animées de préoccupations caractéristiques. Comme il n'y a pas, que je sache, de couleurs et d'effets de peinture vraiment particuliers à un temps, fût-ce au nôtre, je peins à ma guise, en touches accommodées à mes intentions, sur un fond simplifié. Ne me parlez pas, même en ce qui touche les œuvres anciennes, de ces grands fonds décoratifs, composés d'architectures, de dessins et de perspectives de paysages. Ces arrière-plans orgueilleux ne sont bons qu'à détourner les regards des spectateurs de ce qu'ils doivent voir. Un bon portrait, c'est, en somme, de l'humanité concrète dans une enveloppe d'abstraction, une expression de nature concentrée par l'art, dégagée des contingences, et qui ne nous permet de penser qu'au modèle emprisonné là, dans sa vie et dans la vision du peintre... »



Mme Keller.

Cependant, de fort bonne heure, la comparaison des peintures magistrales avait induit Lenbach à se demander en quelles conditions il pourrait légitimement s'approprier leurs divers avantages. Tout d'abord, il s'était répondu : « Chaque maître a son style et sa technique, toujours recon-

naissables. A raison de sa particularité, je peux, s'il me plaît, considérer la manière de chacun d'eux comme spécialement favorable à l'interprétation d'un ordre de types défini. Donc, toutes les fois qu'un de mes modèles relèvera de tel ou tel ordre, je m'inspirerai de la manière correspondante. Les circonstances se chargeront elles-mêmes de me pousser vers Rembrandt, vers Titien, vers Rubens ou vers Van Dyck[1] ». Mais quoi ! n'était-ce pas oublier que tous les grands peintres ont su rendre également, avec leurs ressources individuelles et sans mélange, les types les plus dissemblables ? N'était-ce pas, du même coup, se condamner à peindre constamment des pastiches, étiquetés par catégories ? Bref, Lenbach estime plus sage de se faire une manière où se résumeraient ses études d'après les maîtres et dont il userait en toute occurrence. Mais ses portraits ne furent pas moins, en dépit de leurs rares mérites, des compromis de ressemblance exacte et d'exécution convenue.

Rembrandt l'initia au mystère du clair-obscur et lui apprit à tout subordonner délibérément au personnage. Longtemps ses portraits ont eu le caractère et l'harmonie rembranesques. Peu à peu, néanmoins, sous le charme des Anversois et des Vénitiens, l'artiste s'efforçait de réchauffer ses tons, de donner de la transparence et de la richesse aux ombres. Vers 1878, sa volonté de modeler ses figures, non plus seulement en clair-obscuriste, mais en coloriste, s'accusait énergiquement. Sept ou huit ans plus tard, le désir lui venait d'adoucir et d'éclaircir sa palette. On le vit, dès lors, recourir à des blancs laiteux ou verdâtres, à des bleus éteints, à des jaunes rompus, à des nuances très apaisées. Au déclin de sa carrière, en peignant des femmes et des enfants, il lui arriva de tomber dans la

1. Notons que les idées de ce genre ont eu cours en Allemagne depuis Raphaël Mengs (1728-1779), lequel posait en règle qu'on doit s'inspirer de l'antique *pour le style*, de Raphaël *pour l'expression*, du Titien *pour la couleur*, etc., etc. Karl Piloty, à tout prendre, n'eut guère un autre enseignement. — Relativement à la formation du talent sous l'empire de la doctrine des influences combinées, on peut rapprocher Lenbach de notre Gustave Ricard, meilleur et plus ému technicien, mais moins varié physionomiste. — Qu'on se souvienne aussi de Paul Baudry, dont presque tout le développement procède d'une série d'impressions de musées et d'études d'après les maîtres, comme en témoignent ses célèbres peintures du grand foyer de l'Opéra de Paris. Je l'ai entendu, un jour, dans son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, tenir, à propos de portraits, un langage entièrement semblable à celui de Lenbach. En réalité, ses portraits du statuaire Eugène Guillaume et de l'architecte Garnier paraissent se rattacher à l'art du Titien ou du Bronzino ; son portrait de Guizot se réfère à l'art d'Ingres. On pourrait prolonger la liste de ces constatations. Mais, pas plus en France qu'en Allemagne, des méthodes de transposition ou d'appropriation pure et simple ne sauraient provoquer aucun mouvement durable.



Franz von Lenbach. — La Famille du prince Louis de Bavière.

fadeur. La toile où il s'est représenté lui-même, tenant l'une de ses filles en ses bras, envoyée à l'Exposition universelle de Paris de 1900, trahissait quelque chose comme une influence de Greuze. Ainsi, Lenbach ne sortit pas du sillage de ses devanciers. Ses derniers portraits ne se distinguent pas des premiers par les principes, mais en diffèrent seulement par des colorations moins sévères. Tout compte fait, sa manière fut toujours composite, heurtée, d'apparence ancienne, imparfaite et alourdie. En aucun moment, il n'eut conscience de la fausseté de sa théorie sur la traduction des figures nouvelles en style classique de musée. Ce qu'il avait retenu des vieux chefs-d'œuvre n'était, d'ailleurs, que surface. Le principal intérêt de ses meilleures pages n'est assurément pas un intérêt de belle et naturelle peinture, à la matière nourrie, à la touche fleurie. Elles valent bien davantage, en dépit de l'ostensible hardiesse du métier, par la fermeté du dessin.

Techniquement, en effet, il est difficile de tenir Lenbach pour un peintre très fort. Son fervent hommage aux fiers portraitistes s'arrête à des moyens termes. On voit trop, à l'analyse, qu'il ne s'est nullement assimilé le véritable secret de leur peinture homogène et consistante, coulante et variée. Les parades d'adresse ne réussissent pas longtemps à donner le change. Souvent les portraits de l'artiste ont été rudement ébauchés, à larges coups de brosse, avec des saillies épaisses d'une pâte presque monochrome, et le pinceau est revenu ensuite sur cette préparation, voulue brutale, pour l'achever et la colorer par des glacis. Peut-être Rembrandt a-t-il fréquemment employé une telle méthode, mais il avait, du moins, une puissance de spontanéité et une souplesse inconnues de Lenbach. Certaines parties des toiles du Bavarois sont demeurées à peine couvertes. D'autres ont été noyées d'huile et comme engluées. Pour abréger, l'examen raisonné d'un grand nombre de ses portraits en fait juger la plupart des morceaux d'une qualité matérielle médiocre et d'une exécution pesante, pénible ou trop étalée.

Nous devons reconnaître que la plus haute ambition du peintre était de rendre, comme de premier jet, le caractère significatif d'une figure. Le point capital revenait pour lui à dégager l'expression la plus individuelle, à surprendre le geste le plus révélateur, à saisir la silhouette sous l'angle le plus décisif. C'est pourquoi il se plaisait à regarder vivre longuement ses

modèles et à recommencer leur portrait à quantité de reprises, chaque fois selon des impressions renouvelées et sur des toiles distinctes. Les hommes qu'il a pu observer à sa guise et peindre à son gré, comme le maréchal de Moltke, le prince de Bismarck, le chanoine Dœllinger et Richard Wagner, ont eu de sa main, non pas un portrait unique, mais une suite de portraits. En général, Lenbach se donnait tout entier à l'interprétation des têtes, dessinées avec insistance. Pour le corps et les accessoires, il se contentait à peu de frais, massant l'ensemble, supprimant les détails du vêtement, hormis qu'il eût à reproduire des cuirasses ou des ornements militaires, et s'évitant la peine d'étudier sérieusement les mains. Une critique qui lui fut adressée à propos de cette dernière négligence motiva de sa part une réponse devenue légendaire. Le peintre fit parvenir à son Aristarque une main traitée sur une petite toile, d'une inexorable minutie. Il faut avouer que la riposte, jugée infiniment spirituelle, manque un peu de portée. Plus tard, peignant le portrait du prince-régent Luitpold de Bavière, debout, en redingote, Lenbach eut à cœur de pousser au dernier point les deux mains du vieux prince, la droite appuyée au pommeau de sa canne, la gauche, chargée de bagues, abattue sur sa hanche. Ce qu'elles accusent le mieux, c'est un bel et patient effort. Voici, au surplus, comment discutait l'artiste en une de ces causeries d'atelier, où, pêle-mêle, sortaient de ses lèvres paroles sagaces et boutades soudaines : « La tâche du portraitiste doit être considérée tout autrement, selon qu'il s'agit de peindre des hommes ou des femmes. Quand les femmes viennent à nous, nous savons ce qu'elles attendent et ce qui nous attend. Les belles dames font tout ce qu'elles peuvent pour être belles, suivant la mode du jour, et pour se dépouiller de ce qui constitue un type de nature. Leurs portraits doivent être riches de parures dont elles sont tout juste le prétexte et le support. Si nous les faisions comme elles sont, elles crèveraient nos toiles. Résignons-nous à leur complaire ; prêtons-leur un peu de caractère et de poésie, si nous pouvons ; jouons avec leurs étoffes et leurs bijoux : *le résultat ne sera jamais bien philosophique.* . Mais c'est chose différente si nous avons à représenter un homme, et surtout un homme de mérite, car celui-ci s'offre ordinairement comme il est. Ici, vraiment, nous sommes sollicités de formuler un type ; on ne nous demande pas de le dissimuler sous des travestissements dont le goût

varie tous les six mois : il dépend à peu près de nous de le formuler complètement. Notre premier soin sera donc de définir et de retracer les deux particularités qui diffèrent le plus d'une créature humaine un peu sincère à une autre : le visage et la tournure. Dans le visage, l'œil et la bouche sont les grands agents expressifs : c'est sur eux qu'il importe de se régler pour traduire la physionomie. Pourtant, un homme n'est pas reconnaissable seulement à sa tête, dont les signes les plus notables ne se décèlent que de tout près : il se reconnaît aussi, et de bien plus loin, à la démarche, à la manière d'être du corps. Si je vous présente à la fois, moi, peintre de portraits, le visage du modèle étudié au naturel et son port énergiquement profilé, qu'aurez-vous à désirer encore ? Vous n'avez nul besoin de l'imitation scrupuleuse d'habits et d'accessoires, desquels je vous donne, à tout prendre, une plus que suffisante idée. Songez que l'idéal serait de fixer l'individualité du personnage réduit à lui-même, lavé de ses fards et de ses teintures, débarrassé de colifichets. Vous tenez au costume ? Il change avec la mode, les époques et les préjugés. Rembrandt le regarde volontiers comme un simple déguisement pittoresque. Quelquefois, je fais comme lui. Mais, le plus souvent, il faut que je consente à indiquer l'habillement tel qu'il est, puis je regrette, — oui, je regrette



Le Kronprinz Frédéric (Frédéric III).

vivement de ne pouvoir vous peindre les hommes tout nus...[1] »

Là-dessus, Lenbach se mettait à rire, croyant avoir déconcerté son auditeur. Au vrai, le nu ne l'attirait guère, et tout nous persuade qu'il en eût malaisément abordé la pratique. Il peignait ses contemporains avec des préoccupations de synthèse moins académiques, réellement tournées, selon son dire, vers le dessin des têtes et l'assimilation des attitudes. Pour atteindre son but de caractérisation individuelle, rien ne lui était moins nécessaire que la couleur. La preuve en subsiste en quantité de ses études en grisaille brune, au fusain et même au pastel, dont les plus marquantes sont les plus simples, j'entends les plus exemptes d'effet artificiel. Que n'a-t-il manié la pointe du graveur et le crayon gras du lithographe ! Ses dons se fussent, sur le cuivre et la pierre, développés en pleine liberté, délivrés des gênes du métier pictural. Nous avons beau nous pénétrer de ses intentions, je ne sais quoi d'ambigu nous gâte presque toujours ses peintures aux figures précisées, à l'exécution archaïque et conventionnelle. Ce n'est pas impunément qu'on s'attarde à exprimer les hommes d'un temps avec le goût d'un autre, de quelque talent qu'on se puisse prévaloir. Afin d'apprécier équitablement les œuvres de Lenbach, après tout curieuses et vigoureuses, l'expédient unique est, pour nous, de fermer les yeux à leurs tons jaunâtres, mordorés, pourprés, éclatants ou affadis, constamment arbitraires, où se fondent des souvenirs de vieux tableaux, et de nous imaginer résolument la composition en blanc et en noir. En ces conditions, nous voyons se dresser devant nous, d'une intensité singulière, la vision humaine, concrète et puissante, rêvée par l'artiste. Les hommes de la race germanique nous sont principalement révélés, dans leur vie hautaine et grave, hantée du songe de l'absolu. Alors — et seulement alors, — on comprend pourquoi la plupart des grands Allemands de son époque ont eu à orgueil d'être représentés par lui.

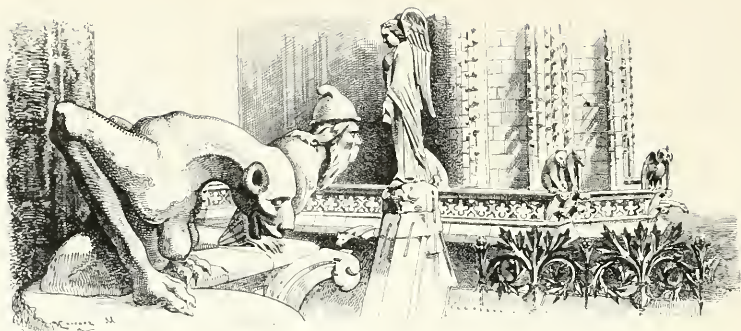
L'immense galerie des portraits de Lenbach ne saurait être analysée en

1. Il est à remarquer que Lenbach en prend à son aise, même avec les uniformes et les détails d'uniformes qu'il ajuste, en certains cas, tout à fait à sa fantaisie. Cette indication me fut donnée, dans l'atelier même de l'artiste, par M. le baron Karl von Ostini, écrivain distingué, ancien officier de cavalerie, et fort au courant des moindres prescriptions du costume militaire. Lenbach s'amusa de cette observation, et ajouta qu'il respectait encore bien moins les coupes, les agréments et les couleurs des toilettes féminines. Il nous dit, ensuite, qu'il avait peint deux de ses amis en vêtements turcs « à la Rembrandt ». — En fait de nudité, l'unique latitude qu'il ait jamais prise, à ma connaissance, a été, en 1888, d'enlever la perruque au feld maréchal de Moltke, dans un portrait que nous verrons plus loin.

cette notice. A peine me sera-t-il permis d'en donner un faible aperçu en groupant ses éléments sous quatre rubriques : les portraits de souverains et de princes ; les portraits de ministres, de diplomates et d'hommes d'État ; les portraits d'artistes et de penseurs ; les portraits de femmes, d'enfants, d'hommes du monde et d'amateurs.

Grâce à son étonnante facilité de travail, Lenbach a pu peindre, en premier lieu, des empereurs, des rois et des princes, desquels ce n'est guère la coutume de poser de longues heures. On lui doit des effigies innombrables des chefs et des membres des familles régnantes de l'Allemagne, à commencer par le vieil empereur Guillaume I[er], à la face tout ensemble léonine et débonnaire ; le kronprinz Fritz (depuis l'empereur Frédéric III), prince humain, et d'âme exquise ; la femme du kronprinz Fritz, la princesse Victoria (depuis l'impératrice Frédéric) ; et le roi de Saxe ; et le roi Louis de Bavière ; et le prince-régent Luitpold... Il a peint aussi l'empereur d'Autriche, la reine Victoria d'Angleterre, la reine Marguerite d'Italie, la reine Isabelle d'Espagne, la reine Élisabeth de Roumanie, le prince Ferdinand de Bulgarie, et d'autres princes, et d'autres reines, et d'autres princesses encore... Amené, par le propre entraînement de sa carrière, à faire office de peintre de cour, Lenbach ne daigna jamais s'astreindre aux habituels arrangements des portraits officiels. Les fonds de parade, les attributs d'usage, lui semblaient misérablement contrevenir au véritable effet iconique. Il pensait qu'un peintre de cour n'est pas nécessairement un courtisan ; que, chef de peuple ou citoyen, un homme est un homme, et que son image n'intéressera l'avenir que si elle est humaine : qu'il sied de tirer le caractère d'un portrait de roi de la personne même du monarque et non des dehors de sa fonction. Conformément à ces maximes, nul doute que le portraitiste de Munich n'eût fait, à sa façon, de fortes effigies impériales, royales ou princières, si les augustes modèles eussent bien voulu lui accorder de suffisantes séances, en nombre et en durée. Mais les séances ayant été rares et courtes, l'observation directe est restée trop incomplète. Par suite, le procédé factice a tout débordé. Ni émotion, ni charme intime aux images des reines. Un fond de banalité mal dissimulé sous l'aspect ancien aux figures des princes et des empereurs.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.



SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT

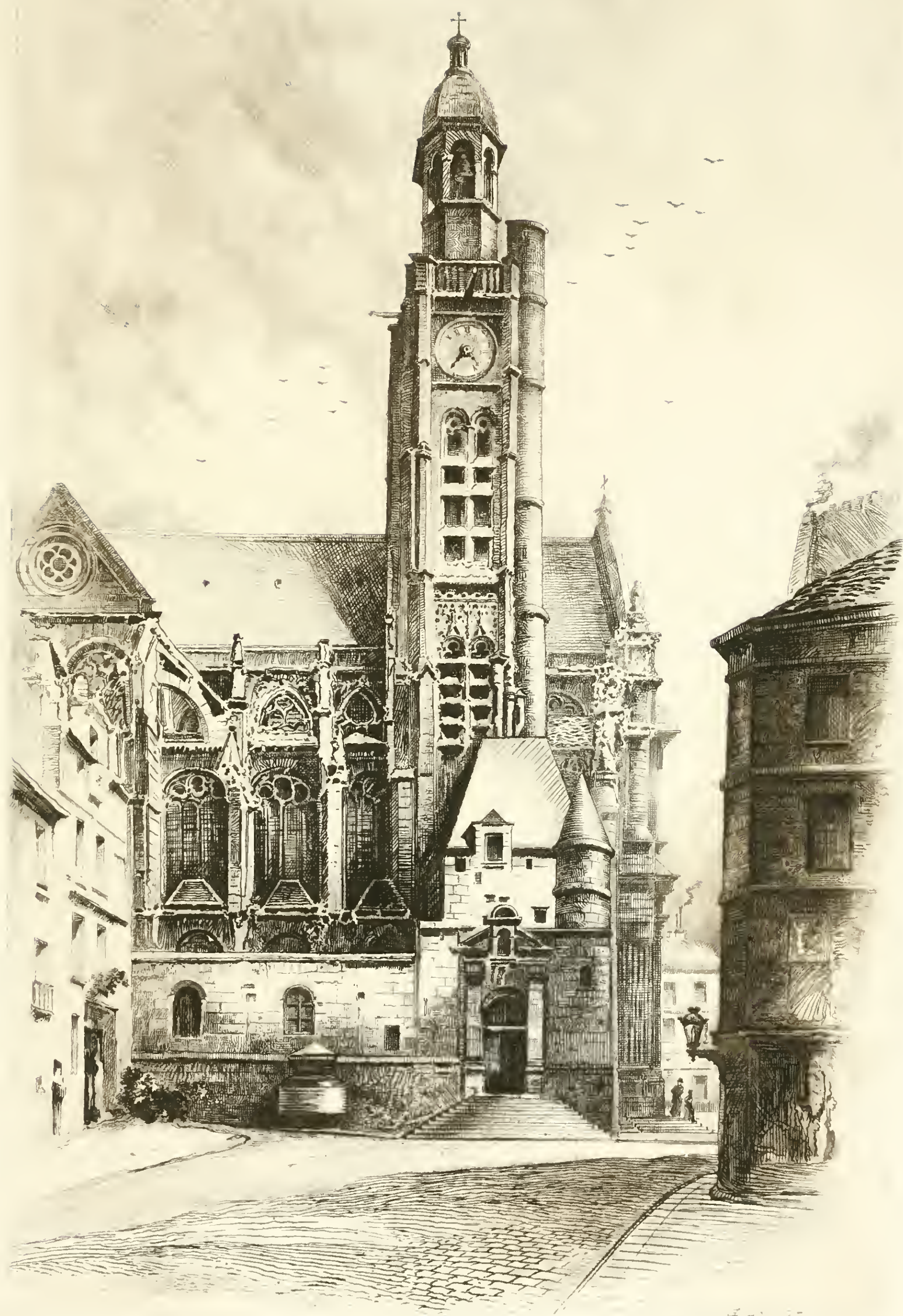
EAU-FORTE ORIGINALE DE M. B. KRIEGER

Un jour, peut-être, celui qui écrivit pour les derniers visiteurs des bords de la Bièvre et du quartier Saint-Séverin un « guide » d'une si magnifique truculence, gravira-t-il la Montagne-Sainte-Geneviève, jusqu'à la vieille église qui la couronne, dans le dessein d'en écouter le *Memento*. Quel chapitre d'art, d'histoire et de foi, Huysmans n'écrirait-il pas là, en face de ce Saint-Étienne-du-Mont, peuplé de souvenirs et rempli de richesses, dont l'architecture faisait dire à Guilhermy que l'église était « irrégulière et capricieuse dans sa structure, mais pleine de coquetterie et de mouvement ».

Un de ces caprices charmants apparaît à l'extérieur : non loin du grand portail du XVIIe siècle, à l'ordonnance solennelle, se dresse la tour des cloches, svelte et légère, surmontée d'une lanterne octogone et flanquée d'une tourelle qui contient l'escalier; en bas, un petit porche voûté, avec un toit en appentis, accosté d'une poivrière.

C'est par ce coin pittoresque que M. Kriéger a été séduit, après tant d'autres; il ne l'a point vu, — comme Lepère dans les *Paysages parisiens* de Goudeau, — à demi-noyé dans les ténèbres mystérieuses d'une nuit d'hiver, mais, au contraire, finement accusé jusqu'en ses moindres détails par la pure lumière d'un beau jour.

E. D.



B Krieger del et sc

SAINT ETIENNE-DU MONT

Imp. [illegible]

L'ART SYMBOLIQUE

A LA FIN DU MOYEN AGE[1]

LES TRIOMPHES



LE xve siècle, pourtant, n'a pas toujours imité le xiiie. Il a inventé, lui aussi. Il a su parfois, pour exprimer les anciens dogmes, trouver les symboles qui convenaient à des temps nouveaux.

Un exemple typique pourra suffire.

La suite merveilleuse de l'Ancien et du Nouveau Testament, que les artistes du moyen âge avaient exprimée sous tant de formes diverses, apparut, à la fin du xve siècle, sous un aspect entièrement nouveau.

L'histoire de la Cité de Dieu fut conçue comme une marche triomphale. Jésus, monté sur un char de victoire, s'avance précédé des hommes de l'Ancienne Loi, et suivi des héros de la Nouvelle. Il apparaît donc au milieu du temps et il partage en deux l'histoire du monde, sans en rompre la continuité.

L'idée de ce magnifique cortège symbolique devait naître dans l'Italie du xve siècle. L'Italie a adoré la gloire. L'idéal du xiiie siècle avait été « le saint », l'idéal du xve fut « le héros ». On n'imagine plus alors la grandeur morale sans l'éclat et sans le rayonnement. On pense que le vrai grand homme doit avoir sur le front la flamme qu'Athéna alluma au-dessus de la tête d'Achille — et qui est la gloire. On est ébloui par tous ces héros de l'antiquité, qui semblent se mouvoir dans la lumière.

Dans la vie du Romain, il est une heure éclatante entre toutes : celle

1. Quatrième article. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 81, 195 et 435.

du triomphe. Monter au Capitole, vêtu comme Jupiter, acclamé par tout un peuple, suivi des rois vaincus, c'est s'élever au-dessus de l'homme, c'est devenir l'égal des dieux.

Toute l'Italie du xve siècle a rêvé des triomphateurs romains. Alphonse d'Aragon, cet humaniste qui voulut entrer à Naples par la brèche, comme les vainqueurs des jeux olympiques, fut représenté à la porte du Castel Nuovo, monté sur le char de triomphe. En 1491, Laurent de Médicis fit voir dans les rues de Florence le triomphe de Paul-Émile, tel qu'il est décrit par Plutarque. La même année, Mantegna travaillait, à Mantoue, aux cartons du triomphe de César : œuvre admirable de science exacte et de poésie, une des plus étonnantes que l'antiquité ait jamais inspirées.

La France et l'Allemagne s'émurent, à leur tour, à la pensée de la gloire. C'est en triomphateur que Maximilien voulut être représenté, et il demanda à Dürer de dessiner son cortège et son char. En France, les triomphes romains trouvèrent des admirateurs jusque chez les bourgeois des petites villes. A Gisors, une maison du xvie siècle était décorée de peintures représentant le triomphe de César [1].

Mais rien n'est plus surprenant que de rencontrer un triomphe de César dans les marges des *Heures* de Simon Vostre [2]. Le texte qui accompagne les gravures explique aux lecteurs tout le détail de la cérémonie. Ainsi, jusque dans le livre de messe, se glisse, comme une tentation, l'idée païenne de la gloire.

Au xvie siècle, la mythologie, l'allégorie, l'abstraction prennent tout naturellement, sous le crayon des artistes, la forme de triomphes. Ce ne sont que triomphes des dieux, triomphes des saisons, triomphes des vertus, triomphes des arts [3].

Faut-il s'étonner si le xve siècle a conçu Jésus-Christ lui-même comme un triomphateur, et l'histoire du christianisme comme une marche triomphale. L'idée a sa grandeur, mais elle porte sa date. Elle eût choqué les chrétiens du xiiie siècle, les vrais disciples de saint François, qui aimaient

1. *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1883, p. 174.

2. Ce sont les *Heures de la Vierge*, de 1508.

3. Voir dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory un charmant *Triomphe d'Apollon*. Voir aussi le *Triomphe des Saisons* gravé par Theodore de Bry, le *Triomphe des mois*, le *Triomphe de la musique*, gravés par Virgile Solis, etc.





Titien. — Fragments du « Triomphe de la Foi ».

Les Héros de l'Ancienne Loi. — Le Char du Christ.

Réduction de la gravure sur bois d'Andreani.

un Dieu « humble, patient, qui n'a pas régné ». Elle eût choqué aussi les austères chrétiens du XVII[e] siècle, qui pensaient avec Pascal « que Jésus-Christ n'est venu en grande pompe et en une prodigieuse magnificence que pour les yeux du cœur ».

C'est l'Italie qui a transformé le Christ en héros victorieux. Je me suis aperçu que Savonarole, le premier, au XV[e] siècle, s'était représenté l'histoire de la foi chrétienne comme une pompe triomphale. C'est dans le *Triumphus Crucis*, livre célèbre [1] où Savonarole démontre la vérité du christianisme, que l'on rencontre cette grande fresque [2].

Savonarole se représente Jésus-Christ assis sur un char à quatre roues. Vainqueur de la mort, il daigne laisser voir les marques de son supplice. Devant le char marchent les patriarches, les prophètes et la foule innombrable des héros et des héroïnes de l'Ancienne Loi. Autour du char se groupent les apôtres et les prédicateurs qui semblent unir leurs forces pour le faire avancer. Puis viennent les martyrs, et enfin les docteurs, qui portent des livres ouverts [3].

En imaginant cette procession triomphale, Savonarole a cédé au goût de son temps. Il s'est souvenu aussi, n'en doutons pas, du merveilleux triomphe de Béatrix, que Dante a décrit dans *le Purgatoire*. Il s'est souvenu surtout des triomphes de Pétrarque et des nombreuses œuvres d'art qu'ils avaient déjà inspirées [4].

Cette page, où Savonarole avait su donner à une idée abstraite une forme si pittoresque, était faite pour attirer l'attention des artistes. C'est Sandro Botticelli, le disciple du grand réformateur, qui semble l'avoir remarquée le premier. Il en fit une grande composition qu'il grava. « La meilleure gravure qui se voit de sa main, dit Vasari, est *le Triomphe de la Foi*, de Fra Girolamo Savonarole de Ferrare [5]. » Phrase qui semblait mystérieuse et qui, maintenant, paraîtra fort claire. La gravure de Botti-

1. Il y eut un grand nombre d'éditions du *Triumphus Crucis*, à Florence et à Venise, à la fin du XV[e] siècle. Plusieurs ne sont pas datées. L'une d'elles porte la date de 1497. Il parut une traduction italienne du *Triumphus Crucis*, qu'on attribuait à Savonarole lui-même. Le *Triumphus Crucis* fut traduit en français au XVI[e] siècle.

2. Cap. II.

3. Nous ne donnons, pour le moment, que les grandes lignes. Il y a des détails qui trouveront leur place plus loin.

4. Voir le *Pétrarque* du prince d'Essling et d'E. Muntz.

5. Vasari, *le Vite* (edit. Milanesi), t. III, p. 317.

celli, qui représentait, sans aucun doute, le cortège triomphal de Jésus-Christ, tel que le décrit Savonarole, est malheureusement perdue.

Est-ce la lecture du *Triumphus Crucis*, ou simplement la vue de la gravure de Botticelli, qui inspira au Titien l'admirable gravure sur bois qui représente le triomphe de Jésus-Christ[1] ? Nous ne saurions le dire. Mais, ce qu'on peut affirmer, c'est qu'une pareille œuvre se rattache au livre de Savonarole.

Dans la gravure du Titien, Jésus-Christ apparaît au milieu du cortège, monté sur le char à quatre roues. Devant lui marchent les héros de l'Ancienne Loi, qui dressent des emblèmes triomphaux, comme les Romains de Mantegna. Moïse lève les Tables de la Loi, Noé l'arche, Abraham l'épée du sacrifice, Josué une cuirasse surmontée d'un soleil. Des femmes portent des étendards que gonfle le vent : ce sont les Sibylles païennes qui se mêlent hardiment aux patriarches et aux prophètes[2]. Voilà l'ancien monde.

Mais derrière le char se déroule le cortège de l'Église chrétienne : apôtres, docteurs, martyrs. Les instruments de supplice, dressés sur le ciel, deviennent des emblèmes de triomphe. Un grand saint Christophe, qui dépasse de la tête tous les saints, porte l'Enfant sur ses épaules.

Quelques détails complètent ou corrigent la pensée de Savonarole. Le char est traîné par les quatre animaux évangéliques : c'est le formidable attelage que Dante décrit dans la *Divine Comédie*[3]. Quatre hommes robustes, qui portent la mitre ou la tiare, poussent les roues du char : ce ne sont ni les apôtres, ni les prédicateurs, comme le veut Savonarole, ce sont les quatre Pères de l'Église.

La gravure du Titien, simple, rude, et presque farouche, a une grandeur épique. Elle dut exciter une vive admiration, car on en fit plusieurs copies en France ou en Allemagne. C'est cette gravure du Titien qui a fait connaître à nos artistes le thème du triomphe de Jésus-Christ.

On sait qu'un vitrail de l'église de Brou représente ce sujet nouveau. Didron l'admirait fort, et non sans raison, mais les éloges qu'il donne au

1. Vasari dit que la gravure fut publiée en 1508 ; il l'appelle, comme celle de Botticelli, *le Triomphe de la Foi* (*le Vite*, édit. Milanesi, t. VII, p. 431).

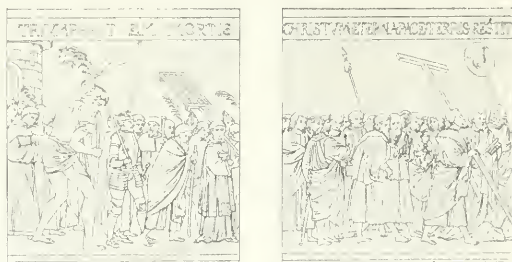
2. La gravure du Titien ne nomme pas les Sibylles ; mais il en existe une copie où on lit, en français, le nom des Sybilles. Elles sont aussi désignées par leur nom dans une autre copie faite par le graveur allemand Théodore de Bry.

3. Dante ne fait d'ailleurs ici que suivre la tradition du moyen âge. Qu'on se souvienne du quadrige d'Aminadab du vitrail de Saint-Denis, et des commentaires des docteurs.

dessinateur du carton reviennent au Titien, car le verrier de Brou s'est contenté de copier sa gravure [1].

L'auteur d'un vitrail de Saint-Patrice, à Rouen, a fait preuve de plus d'originalité. Il a représenté, lui aussi, le Triomphe de Jésus-Christ, mais sans rien emprunter au Titien. Il connaissait d'ailleurs le *Triomphe de la Croix* de Savonarole. Un théologien lui en avait probablement fait connaître le pittoresque début. La composition savante du vitrail, qui est conçu comme un traité de la Chute et de la Rédemption, semble bien manifester l'intervention d'un homme d'église [2].

Le centre de la composition est occupé par un char triomphal. Des



LE TRIOMPHE DE LA FOI (PARTIE GAUCHE).
Fragment d'un vitrail de l'église de Brou.

héros de l'Ancienne Loi le précèdent, parmi lesquels on reconnaît Moïse qui porte le serpent d'airain. Sur le char on voit Jésus-Christ, mais Jésus-Christ attaché à la croix et mourant pour les hommes. Au pied de la croix sont disposés des vases précieux, et sur le devant du char, une femme est assise. Quelle est cette femme, et que signifient ces vases ? Savonarole nous l'explique. « Sur le char, dit-il, on doit voir, en même temps que la victime, le calice et des vases, contenant de l'eau, du vin, de l'huile, du baume... Puis, plus bas que le Christ, que sa Sainte Mère soit assise [3]. »

Ainsi, ces vases symbolisent les Sacrements de l'Église, « car, dit

1. Ce verrier n'était pas un homme de grande imagination. Il a emprunté le haut de son vitrail au Titien, et le bas, qui représente le couronnement de la Vierge après sa résurrection, à une gravure d'Albert Durer.

2. Voir la gravure, p. 119.

3. Cap. II

Savonarole, à la Passion de Jésus-Christ a succédé l'Église avec ses Sacrements, et c'est de cette Passion que les Sacrements tirent leur vertu[1] ».

La concordance de l'œuvre écrite et de l'œuvre d'art est donc, jusqu'ici, parfaite. Mais voici, dans le compartiment du bas, des figures inattendues, et que Savonarole ne suffit plus à expliquer. C'est d'abord Adam et Ève après la faute, puis un démon qui est Satan, puis une figure décharnée qui est la Mort, enfin une femme magnifiquement vêtue qui est la Chair.

Le vitrail de Rouen est donc plus riche encore de pensée que le chapitre de Savonarole. Savonarole dit simplement : « Jésus-Christ a triomphé ». Le verrier de Rouen ajoute : « Jésus-Christ a triomphé des







LE TRIOMPHE DE LA FOI (PARTIE DROITE).
Fragment d'un vitrail de l'église de Brou.

ennemis que l'homme a déchaînés par sa faute : le Péché et la Mort ». Et, en effet, dans le compartiment supérieur du vitrail, on voit un squelette que le vainqueur écrase sous les roues de son char triomphal : c'est la défaite de la Mort.

Ce sérieux de la pensée, cette grande manière de résumer la doctrine chrétienne, en n'en retenant que les deux dogmes essentiels, indiquent que nous entrons dans un âge nouveau. Le vitrail de saint Patrice est probablement postérieur à 1560. Il y avait plus de trente ans que les protestants raillaient ouvertement la vieille exégèse, tournaient en dérision la tradition symbolique du moyen âge et donnaient l'exemple de remonter aux origines. Ils dépouillaient le christianisme de tout ce que les siècles

1. Cap. II.

lui avaient ajouté, et le ramenaient à ses deux dogmes essentiels : le péché originel et la justification par le sang du Christ.

Les catholiques ne méconnaissaient point qu'il n'y eût quelque chose de légitime à écarter mille choses secondaires et à ramener la pensée chrétienne à l'essentiel de la doctrine. Auprès d'eux aussi, la symbolique du moyen âge commençait à perdre de son crédit. Eux aussi, ils s'habituaient à considérer en face les deux dogmes fondamentaux du christianisme : celui de la Chute et celui de la Rédemption. Le vitrail de Rouen est un témoignage de ce nouvel état d'esprit. Un protestant eût pu l'admirer, à la condition toutefois de ne pas remarquer les vases disposés au pied de la croix, qui portent témoignage de la vertu des sacrements et de la pérennité de l'Église.

Je pourrais citer plusieurs œuvres d'art analogues, qui sont nées dans le même temps et qui témoignent du même état d'esprit. Un graveur flamand, Jérôme Cock[1], avait représenté un Triomphe du Christ, qui offrait la plus grande ressemblance avec celui de Saint-Patrice de Rouen. Le Christ était sur son char, armé de l'étendard de la croix[2]. Derrière ce char marchaient, comme des prisonniers de guerre, quatre ennemis vaincus : le Démon, la Chair, le Péché, la Mort[3]. L'analogie est surprenante.

D'autres œuvres insistent avec force sur ce péché, sur cette mort, qui sont entrés dans le monde par la faute de l'homme, et qu'un Rédempteur a enfin vaincus. On ne sait si de pareilles œuvres sont catholiques ou protestantes[4]. Je n'en citerai qu'une seule, celle dont les autres semblent dériver. C'est une gravure qu'on a attribuée, sans preuves solides, à Geoffroy Tory[5].

Au milieu d'un grand paysage apparaît un homme nu, qui est l'Homme. Il est accablé sous le poids de sa faute, car non loin de lui, on

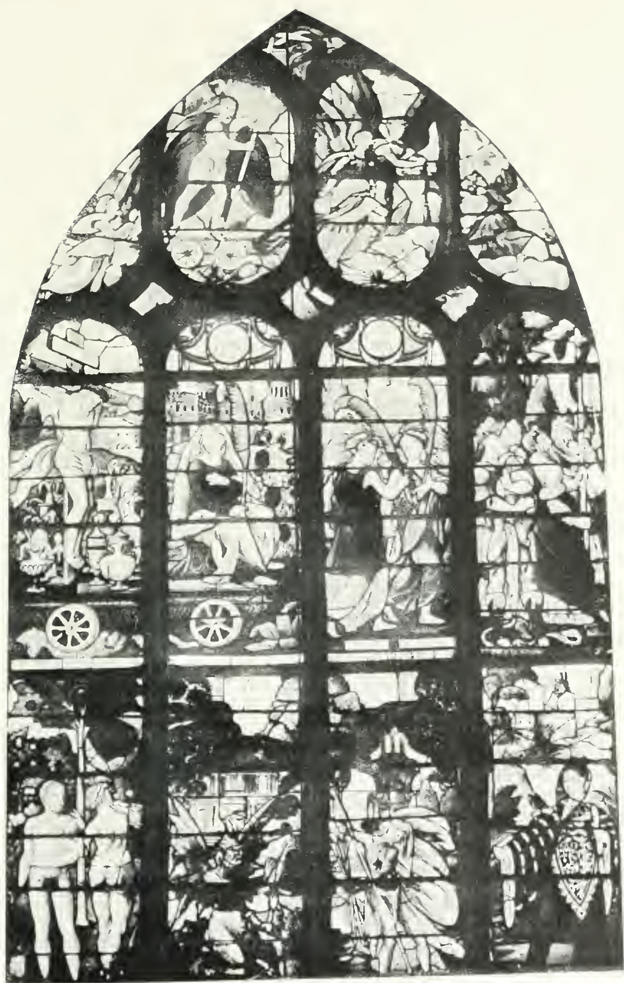
1. Jérôme Cock (1510-1570) est un graveur originaire d'Anvers.

2. C'est ainsi qu'il apparaît dans le haut du vitrail de Saint-Patrice.

3. C'est Vasari (*Vie de Marc-Antoine*) qui nous a laissé la description de cette gravure. Elle doit exister encore, mais je l'ai vainement cherchée au Cabinet des Estampes

4. La littérature nous offre des œuvres analogues. Henri de Barran publia en 1554 une moralité intitulée : *l'Homme justifié par la Foi*. On y voit le Péché, la Mort, la Concupiscence, la Foi, la Grâce. Henri de Barran était protestant, mais sa pièce pourrait presque, le titre mis à part, être l'œuvre d'un catholique.

5. Voir Aug. Bernard, *Geoffroy Tory*, 1865, p. 324.



Le Triomphe de Jésus-Christ et de la Vierge sur le Péché et la Mort.

Vitrail de l'église Saint-Patrice, à Rouen.

voit ses œuvres : le Péché et la Mort. Seul, misérable et nu, il tomberait dans le désespoir, si deux hommes ne s'approchaient de lui. L'un est un prophète qui lui annonce qu'un Sauveur va venir[1] et l'autre, saint Jean-Baptiste, qui lui annonce que ce Sauveur est venu. Et, en effet, voici à droite l'Incarnation, qu'une inscription appelle *la Grâce*. Plus loin, Jésus-Christ meurt en croix ; c'est, suivant l'inscription, *Notre Justice*[2]. L'agneau



Geoffroy Tory. — Le Triomphe de la Vierge (partie gauche).
Heures de la Vierge (1542).

porte la bannière, c'est *Notre Innocence*. Jésus ressuscité sort du tombeau, il foule la Mort aux pieds, c'est *Notre Victoire*[3].

Il est évident qu'ici nous nous élevons au-dessus des cloisons qui séparent les confessions religieuses, jusqu'au christianisme pur. Cela est

1. Ce prophète lui parle évidemment du serpent d'airain qu'on voit au second plan. C'est la figure de l'autre victime.

2. Avec le sens de *Justification*.

3. Cette gravure a été imitée, avec plus ou moins de liberté, dans un camée du Cabinet des Médailles (V. Chabouillet, *Notice du Cabinet des Médailles, Suppl.*, p. 622), dans divers plats de Limoges, dont un est au musée de Genève. D'autres gravures (frontispices de Bibles luthériennes ou catholiques) s'en inspirent.

net, décisif, un peu sec. Le riche symbolisme du moyen âge nous apparaît là réduit à sa plus simple expression.

Mais revenons à nos triomphes, d'où le vitrail de Saint-Patrice nous a obligés à nous écarter un peu.

Habitués à voir représenter le Christ sur le char triomphal, nos artistes eurent bientôt l'idée de faire le même honneur à sa mère. Savonarole,



GEOFFROY TORY. — LE TRIOMPHE DE LA VIERGE (PARTIE DROITE).
Heures de la Vierge (1542).

d'ailleurs, semblait les y inviter, puisqu'il place sur le même char Jésus et Marie.

Un imprimeur, qui fut en même temps un écrivain et un artiste, Geoffroy Tory, donna, dans un de ses livres d'Heures[1], une curieuse planche consacrée au Triomphe de la Vierge. L'œuvre est si ingénieuse et si compliquée, on y retrouve tant de souvenirs de l'antiquité classique, des triomphes de Pétrarque et des poèmes de Jean Lemaire de Belges,

1. *Heures de la Vierge*. Voir l'exemplaire de la Bibliothèque nationale : Réserve B. 21303. Le livre, préparé par G. Tory, parut après sa mort, en 1542. Il fut publié par son successeur, Olivier Mallard.

que je n'hésite pas à en faire honneur à l'invention de Geoffroy Tory. L'humaniste, l'ancien professeur de rhétorique, le subtil auteur du *Champfleury*, qui platonise tour à tour et pétrarquise, qui trouve des symboles dans les lettres majuscules et des mystères dans les sept trous de la flûte, était fort capable d'imaginer cette ingénieuse allégorie : rien ne répond mieux à son tour d'esprit.

On voit donc la Vierge montée sur un char que traînent des licornes. Derrière ce char, comme le veut Pétrarque dans son Triomphe de la Chasteté, marchent Vénus enchaînée et des dames captives. Devant le char s'avancent des groupes de jeunes femmes : ce sont les sept Vertus, les sept Arts libéraux, les neuf Muses[1]. Le cortège se dirige vers un noble édifice de la Renaissance, qu'une inscription appelle : *le Temple d'honneur*, — souvenir évident de cet autre Temple d'honneur, où Jean Lemaire de Belges avait établi la demeure de la Sagesse[2]. Cependant, sous le portique d'un palais, des rois contemplent cette pompe triomphale. Ces rois sont les fils de Jessé, les ancêtres de la Vierge. Ce sont eux que le XIIIe siècle rangeait au front des cathédrales dédiées à Notre-Dame. Ici, ils font la haie sur son passage. De la main, le vieux Jessé leur montre la fille de leur sang et leur dit :

> ... Nobles rois, voici de Dieu l'ancelle
> Qui tous vous ennoblit, et non pas vous icelle.

L'artiste qui a composé cette allégorie de grand style était évidemment un admirateur de Pétrarque, mais c'était aussi un humaniste tout plein de la gloire de Rome. Que l'idée d'un Triomphe de la Vierge lui ait été suggérée surtout par le souvenir des triomphes romains — c'est ce dont on ne saurait douter. Ces quatre vers qui accompagnent la gravure en sont la preuve :

> Les antiques Césars triomphèrent par gloire,
> Mais par humilité (ainsi le faut-il croire)
> La noble Vierge va triomphant en bonheur,
> Du palais virginal jusqu'au temple d'honneur.

Ce Triomphe de la Vierge parut une invention heureuse. La gravure

1. Dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory, on voit un Triomphe d'Apollon. Derrière le char, Bacchus, Cérès et Vénus sont captifs. Devant le char marchent les Vertus et les Muses. L'homme qui a imaginé ce Triomphe paraît donc bien être le même qui a composé le Triomphe de la Vierge.
2. Voir Jean Lemaire de Belges, *Œuvres* (édit. Stecher), t. III, p. 128.

fut jugée digne d'être reproduite en vitrail. En effet, une magnifique verrière de l'église de Conches (Eure) n'est pas autre chose qu'une copie de la planche des *Heures* de la Vierge[1]. L'artiste avait sous les yeux l'original que nous attribuons à Geoffroy Tory, mais il était d'une autre école. Son canon de la beauté est celui des maîtres de Fontainebleau[2]. De là quelques légères différences de détail. D'ailleurs, la description que nous avons donnée de la gravure s'applique de tout point à la verrière[3].

Dans la pensée du donateur, le vitrail de Conches avait une haute signification. Il entendait, par ce pieux hommage, venger la Vierge des outrages des protestants. L'église de Conches, toute entière, est une sorte de réfutation du calvinisme. Dans le bas-côté de droite, les vitraux démontrent par des figures et des réalités le dogme de l'Eucharistie[4], tandis que les vitraux du bas-côté de gauche affirment la sainteté et la puissance auxiliatrice de la Vierge. Toutes ces verrières, il est vrai, ne sont pas exactement contemporaines, mais il est évident que les donateurs étaient instruits du thème à développer et s'y conformaient. L'ardeur des controverses religieuses explique donc la fortune du Triomphe de la Vierge imaginé par Tory.

Un vitrail de l'église Saint-Vincent de Rouen nous offre un autre exemple du Triomphe de la Vierge ; mais le sujet est conçu avec une grandeur où le vitrail de Conches n'atteint pas[5]. C'est l'histoire de la Chute et de la Rédemption : une femme déchaîne tous les péchés dans le monde, une autre femme y ramène toutes les vertus.

Voici d'abord le Paradis terrestre, rêve gracieux d'un artiste poète. Dans un grand parc sauvage, où les agneaux paissent à côté des lions, où passent des vols d'oiseaux, se déroule un beau cortège. Sur un char d'or, Adam et Ève, candides et nus, sont assis. Ils sont les rois de ce jeune

1. Voir abbé Bouillet, *Bulletin monumental*, t. 54, p. 289 et suiv.
2. Le vitrail de Conches porte la date de 1553.
3. Les inscriptions et jusqu'aux vers (à peine modifiés) sont reproduits dans le vitrail.
4. Nous expliquerons cela plus clairement dans une autre occasion.
5. Le vitrail de Saint-Vincent de Rouen est antérieur à celui de Conches. Quoi qu'en dise Palustre (*la Renaissance en France*, t. II, p. 249 et suiv.), on ne saurait le placer vers 1550. Une pareille œuvre porte la marque de la première Renaissance et ne saurait être postérieure au règne de François Ier. Mais ce que Palustre a bien vu, c'est que la verrière est de l'école de Beauvais et sort de l'atelier des Le Prince.

monde. Devant eux, derrière eux, marchent des jeunes filles, qui sont des Vertus. Ainsi, dans l'air que respire le beau couple, tout est innocence, pureté, foi, amour.

Plus bas, la première faute a déjà été commise et le Mal triomphe. C'est le serpent, au buste de femme, qu'on voit cette fois sur le char. Il s'enroule autour du tronc de l'arbre et fait flotter au-dessus de sa tête un étendard décoré de l'image de la Mort. Tel est le blason de ce nouveau roi du monde. Adam et Ève, les mains liées, la tête basse, marchent devant leur vainqueur. Le Travail et la Douleur les accompagnent, pendant que derrière le char s'avance le cortège des Vices. Pompe dérisoire. Des femmes montées sur des bêtes symboliques semblent étaler leur bestialité. Le noble étendard, timbré de l'image de la Justice, qu'Adam portait tout à l'heure dans le Paradis, elles l'ont entre les mains : mais, par une ironie satanique, elles ont attaché la flamme à l'envers, et la Justice a maintenant la tête en bas.

A ce triomphe démoniaque, un autre triomphe fait suite. L'innocence des premiers jours reparaît enfin. Tout redevient pureté, suavité, enchantement. C'est la Vierge à présent, la Nouvelle Ève, qui est assise sur le char d'or. Un vol d'anges la précède et l'annonce. Un grave cortège de prophètes et de patriarches marche devant elle. Dans le ciel, une bannière flotte, décorée d'une blanche colombe, et, derrière le char, s'avance une foule recueillie qui semble méditer sur l'inscription que déroule une banderole : *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*

Tel est ce beau poème. Œuvre unique en son genre, et à laquelle le XIIIe siècle lui-même n'a rien à opposer. Tout est charmant dans ce vitrail de Rouen, la pureté du dessin, la vivacité des couleurs — frais bouquet de fleurs des champs, coquelicot, bluet, bouton d'or, trèfle incarnat — et jusqu'à ces jolis fonds d'azur pâle, où des cathédrales baignent dans le bleu de l'air. L'artiste, assurément, avait vu quelques gravures italiennes : ses Vertus sont apparentées aux nymphes dansantes de Mantegna ; ses chars triomphaux rappellent ceux des estampes de Baccio Baldini. Il n'en reste pas moins parfaitement original.

A-t-il également imaginé le sujet? C'est ce qu'il est plus difficile de dire. J'ai cru d'abord que quelque « chant royal », couronné au puy de Rouen lui avait fourni son canevas. Mais je n'ai rien trouvé de pareil dans la



Vitrail dit « des Chars ».

Le Triomphe d'Adam et d'Ève avant le péché. — Le Triomphe du Mal. — Le Triomphe de la Vierge M rie.

Église Saint-Vincent, à Rouen.

collection des vers pieux que les poètes normands du XVI[e] siècle composèrent en l'honneur de la Vierge[1]. Ces petits poèmes sont généralement aussi compliqués que le vitrail de Saint-Vincent est simple. Le mauvais goût, les enfantillages y abondent. Faut-il rappeler que Jésus-Christ s'y montre une fois sous les espèces d'un apothicaire, rédigeant une ordonnance pour Adam et Ève, atteints de la fièvre quarte[2]? — Les chants royaux des poètes d'Amiens ne sont ni plus simples, ni plus raisonnables. Les artistes qui étaient obligés d'illustrer ces rébus avaient une tâche ingrate[3]. Il n'était pas facile de faire entendre que la Vierge est une balance de justice ou un palmier.

Notre artiste ne doit donc rien aux poètes de son temps. Son œuvre, par sa simplicité et sa noblesse, est très supérieure aux chants royaux de Rouen ou d'Amiens. La symbolique du moyen âge y apparaît rajeunie par l'esprit de la Renaissance.

Je serais donc tenté de faire honneur à l'invention de l'artiste de l'idée et du détail de cette belle composition, tout en admettant qu'il ait pu recevoir les conseils d'un théologien.

Le vitrail de Saint-Vincent excita sans doute à Rouen une vive admiration, car l'église Saint-Nicolas voulut en avoir un pareil. L'église Saint-Nicolas de Rouen a été détruite, mais heureusement un artiste du XVIII[e] siècle a eu l'idée de dessiner ses verrières. Ses croquis se sont conservés[4]. L'un d'eux représente le Triomphe de la Vierge. Si sommaire que soit le dessin, il n'est pas difficile de reconnaître presque tous les détails que nous avons signalés dans le vitrail de Saint-Vincent. C'était, semble-t-il, une copie pure et simple, qui était peut-être l'œuvre du même artiste.

Ce ne fut pas tout. Un bourgeois de Rouen fit sculpter sur la façade de sa maison le même sujet symbolique. En 1841, on voyait encore distinctement le Serpent porté en triomphe sur un char que précédaient Adam et Ève captifs, et que suivaient les Vices montés sur des animaux.

1. J'ai parcouru les manuscrits de la bibliothèque de Rouen et ceux de la Bibliothèque nationale. Il faut signaler particulièrement le manuscrit français 1537 à la Bibliothèque nationale. Comme on comprend bien, quand on a étudié ces manuscrits, le mépris de du Bellay pour « les chants royaux et autres épiceries ».

2. B. N. franç. 145. Livre écrit pour Louise de Savoie de 1517 à 1518.

3. Le manuscrit français 145 est décoré de miniatures. On conserve, d'autre part, au musée d'Amiens, quelques tableaux qui sont des illustrations de chants royaux.

4. Archives de Rouen, G. 7322. Le manuscrit est de 1720.

Un autre bas-relief mutilé laissait deviner le Triomphe de la Vierge[1].

Il y eut sans doute d'autres œuvres du même genre, que le temps n'a pas respectées. Celles qui subsistent suffisent à prouver que le thème italien des triomphes a été bien accueilli par nos artistes et souvent renouvelé par leur talent.

En somme, il faut le reconnaître, c'est l'Italie qui, à la fin du xve siècle, a enrichi notre vieux symbolisme. La France et les pays du Nord restaient fidèles à l'enseignement de la *Bible des Pauvres* et du *Speculum humanæ Salvationis*. Les œuvres nouvelles étaient des copies souvent machinales des anciennes. Le génie qui avait présidé aux merveilleuses combinaisons symboliques du xiiie siècle semblait épuisé. C'est alors que les Italiens, dans leur effort pour annexer l'antiquité au christianisme, imaginèrent des thèmes nouveaux. Ce sont eux qui firent entrer les Sibylles, c'est-à-dire la sagesse païenne, dans l'art chrétien ; ce sont eux qui conçurent l'histoire du christianisme comme la pompe triomphale d'un empereur romain.

Nos artistes acceptèrent ces symboles, mais ils n'imitèrent pas servilement leurs modèles. Ils surent, nous l'avons vu, transformer, combiner, ordonner[2]. De sorte qu'on peut dire que ce symbolisme nouveau (dernier effort de l'art chrétien) est né de la collaboration de la France et de l'Italie.

ÉMILE MALE.

1. Voir E. Delaquerière, *Description historique des maisons de Rouen*, Rouen, 1841, t. II, p. 137. Cette maison se trouvait 13, rue de l'Écureuil.

2. Cela est très sensible, surtout quand on étudie les sibylles françaises et qu'on les compare aux sibylles italiennes.





UN PEINTRE DÉCORATEUR

ÉDOUARD TOUDOUZE

N'EST-CE pas un des clichés de la critique d'art que la peinture moderne a perdu le secret de la décoration ? Si décoration veut dire accord d'images et musique des yeux, on ne saurait nier que l'isolement des artistes et des différents arts contemporains n'ait favorisé, sur les parois bigarrées de nos monuments, nombre de discordances plastiques et de contre-sens pittoresques ; mais, sans invoquer comme d'éloquentes exceptions les hauts exemples d'un Eugène Delacroix ou d'un Puvis de Chavannes, qui proposent, dans l'évolution décorative de l'art français, une possibilité de renaissance en même temps qu'un frappant contraste, abordons un artiste à la fois original et régulier, dans toute la force de l'âge et de la personnalité. Ce n'est que justice de prononcer le nom d'Édouard Toudouze, qu'un long travail de peinture décorative achève aujourd'hui de mettre en lumière.

Peintre et graveur, ce Parisien de Paris se montre fier d'appartenir à l'une de ces familles d'artistes où l'art est héréditaire : son père, Gabriel

Toudouze, architecte, se fit un nom comme graveur, avec des souvenirs de voyage ; sa mère, Mme Anaïs Toudouze, peintre et vignettiste, médaillée en 1844, était fille d'Alexandre Colin, le peintre-lithographe romantique, élève de Girodet, et sœur de M. Paul Colin, le paysagiste, ainsi que de la miniaturiste Mme Auguste Leloir.

Aucun biographe ne pourra dire que la vocation du peintre fut contrariée. Et son enfance devait-elle manquer de maîtres, en cette famille qui compte, jusqu'à présent, vingt-neuf artistes ? Le premier de ses professeurs fut son oncle, élève classique de Picot, Auguste Leloir, le père de Louis et de Maurice. A l'École des Beaux-Arts, ensuite, le jeune homme choisit l'atelier de Pils, le peintre militaire, auteur de *la Marseillaise* et du *Passage de l'Alma*, qui représentait l'Institut avancé, vers la fin du second Empire. L'Empire avait disparu, quand il obtint le prix de Rome. Mais, déjà, M. Toudouze avait fait acte de peintre et d'artiste : il avait exposé ; sa jeunesse s'était prise d'admiration pour la jeunesse d'Henri Regnault, qu'il avait pu voir, lumière fugitive, avant la nuit des heures sombres ; le mouvement de l'art contemporain l'avait passionné.

Son premier envoi fut un *Embarquement de pirates :* M. Toudouze, comme M. Besnard, débutait par la légende romantique ; ce début, l'auteur déclare en avoir oublié la date[1] : mais il se rappelle Baudry s'arrêtant devant ce petit nocturne. Au Salon de 1869, la fougue de *la Mort de Brunehaut* révélait un penchant pour l'histoire nationale en même temps que la hantise de Regnault.

Regnault ! C'était l'aîné qu'on épie ; c'était l'ascendant du condisciple entré soudain dans la bataille pour la gloire. Son prix de Rome de 1866, brossé de verve en douze jours, *Thétis apportant les armes d'Achille*, avait éveillé les émulations : chacun de ses envois de Rome — ou plutôt de Madrid — excitait une rumeur d'enthousiasme et d'indignation. Regnault ! C'était, à travers l'Italie scolastique et l'Espagne révolutionnaire, un réveil imprévu du romantisme, un nouveau rayon de l'Orient et la revanche de la couleur. C'était le coloriste écrivant à ses amis : « Il n'y a que deux peintres français qui pourraient *tenir*, au musée de Madrid, à côté des Rubens et des Velazquez : c'est Delacroix et Géricault : les *Batailles d'Aboukir* et *d'Eylau* pourraient aussi faire voir que nous sommes

1. C'était au Salon de 1867.

quelque chose. La peinture française est née avec Gros, et tous les Poussin du monde ne vaudront jamais le plus petit cuirassier de Géricault ou *le Giaour* de Delacroix ». Aux yeux des jeunes, un Delacroix ressuscitait.

A cette somptueuse influence une autre s'opposait, moins turbulente et plus fine : celle d'un autre condisciple, M. Luc-Olivier Merson, qui préludait par le rythme encore grec du *Soldat de Marathon*, son curieux prix de Rome de 1869, à l'accent prochain d'un style personnel, novateur et moyen-âgeux. A l'atelier Pils, on causait de Regnault en regardant Merson. Il est impossible de comprendre le talent et de suivre l'évolution d'un artiste sans évoquer l'entourage qui a séduit sa jeunesse : un courant de modernité battait déjà les rives de l'École et des Salons. Et M. Toudouze n'a pas oublié les rires du public devant l'*Olympia* de Manet : le philistin, qui ne s'était pas encore fait snob, ne pouvait apercevoir l'originalité sous l'incorrection. Les visions de Gustave Moreau, les réalités de Manet, commençaient à se partager l'art nouveau, comme l'atmosphère littéraire se saturait déjà de roman naturaliste et de poésie parnassienne mais c'était Regnault qui bouleversait les ateliers.



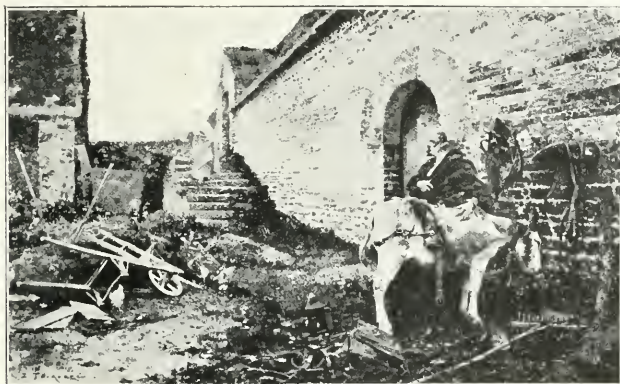
L'Enfant au pommier.

On travaille encore en 1871, en pleine année terrible : le 19 janvier, la jeunesse avait perdu sa plus chère espérance en perdant Regnault; la guerre est terminée, mais voici la Commune: et, vers le 10 mai, les logistes commencent, à la lueur des incendies, leur labeur de soixante-douze jours... Le sujet du concours de Rome était celui des *Phéniciennes* d'Euripide : *Antigone conduit Œdipe aveugle au tombeau de Jocaste;* le lauréat fut Édouard Toudouze. Et quel enchantement là-bas, loin des décombres noircis, ce séjour à la Villa Médicis ! Quel paradis dantesque après quel enfer ! On ne plaidait pas encore le pour et le contre au sujet de l'antique institution de l'Académie de France et de l'efficacité de l'air qu'on y respire; mais les pensionnaires d'alors ont la mémoire reconnaissante pour les coins charmants, les ombreuses terrasses ornées de bas-reliefs où l'on causait encore des grands devanciers, Henner ou Regnault. M. Toudouze connut à Rome M. Hébert, son directeur, qui voit les générations se succéder comme un patriarche; Eugène Guillaume et M. Lenepveu: les peintres lauréats qui l'avaient précédé depuis 1867, MM. Joseph Blanc, Blanchard, Merson, Lematte; des sculpteurs, M. Marqueste ou M. Antonin Mercié, qui préludait avec son *David* au *Gloria victis;* des architectes, MM. Dutert, Thomas, Bernier, Lambert: le graveur Jacquet. La modernité suivait l'École: il entrevit Manet à Venise, en face des gondoles noires et des *pali* plongeant comme des mirlitons dans l'eau bleue; à Rome, il fréquenta toute une pléiade espagnole où brillaient Fortuny et Madrazo, son beau-frère; Fortuny seul dans son musée, ne parlant jamais; Fortuny, dont Regnault disait à son ami Duparc : « Il est étonnant, ce gaillard-là ! Il a des merveilles chez lui ! C'est notre maître à tous ». A l'Exposition de 1889, M. Toudouze a revu non sans mélancolie ses prestigieuses aquarelles, déjà menacées par le temps !

M. Toudouze ne se contentait pas d'admirer, il travaillait. Et discutés, puis médaillés, ses envois de Rome furent ses premiers Salons importants. *Eros et Aphrodite*, son envoi de première année, passa du Salon de 1874 au musée de Rennes; en 1876, une médaille de 3e classe récompensa *Clytemnestre*, échouée depuis dans quelque musée de province: l'année suivante, une médaille de 2e classe fut attribuée à *la Femme de Loth*, très remarquée dans la salle d'honneur, en face de l'audacieuse *Inondation* de M. Roll : longtemps roulée, la toile immense est perdue. Rien qu'un

paysage et qu'un portrait au Salon suivant. Mais, en 1879, parurent les *Anges gardiens*, étendant leurs grandes ailes d'azur sur l'orphelin qui s'endort : poétique sujet pour le musée de la comtesse de Caen, la bienfaitrice des prix de Rome.

Au Salon de 1880, plus de grandes toiles : un *Divertissement champêtre au XVIe siècle* accuse une transition dans la carrière du peintre, en ranimant son goût du costume au détriment des longs efforts académiques ; mais une aérienne harmonie de roses vifs et de verts frais signale la per-



BETHLÉEM.

sonnalité d'un coloriste : il a déjà sa palette à lui. Le peintre laborieux revient aux traditions familiales : la vignette le prend : l'histoire épisodique l'occupe : l'eau-forte le tente : il publie, chez Cadart, *la Distraction de la châtelaine*, un fragment plus farouche de *la Femme de Loth* ; il illustrera bientôt *la Chronique de Charles IX* et *Mademoiselle de Maupin* ; dans la même note pittoresque, il expose un tableau : *l'Édit (1626)* ; une aquarelle savante : *Une Fête sous Louis XIII*, qui vint du Luxembourg à l'Exposition décennale de 1889. Ce n'était point son dernier mot.

Trop longtemps la nécessité de vivre emprisonna l'artiste dans le *genre* ou le plein-air seulement joli : ce cercle vicieux l'étreignait à son tour, qui veut que le talent soit déjà connu pour se faire connaître et pour



JEANNE D'ARC ET LE CONNÉTABLE DE RICHEMONT.
Carton de tapisserie pour le Parlement de Rennes.

développer tardivement sa personnalité ! Mais le peintre de vastes compositions d'école, d'un académisme à la fois aventureux et coloré, ne songeait qu'à s'évader du boudoir de la grâce ; la vignette ne pouvait le retenir : l'illustrateur d'occasion recélait un décorateur de race, qui regrette de n'avoir pris plus tôt son essor.[1]

Dans la peinture décorative il allait trouver sa voie — ou plutôt retrouver sa vocation. La copie que le pensionnaire de l'Académie de France avait brossée d'après l'admirable plafond du Palais ducal, où Véronèse a chanté silencieusement *la Gloire de Venise*, était une indication, déjà. Véronèse, Venise ! Ces deux noms résument tout son culte ; et M. Toudouze a fait une longue étude de son maître préféré dans sa patrie même, en pleine magie d'école véni-


fragment de l'un des panneaux
de la grand'chambre
du parlement de Rennes
E. Toudouze
Saint-Brieuc

tienne : plus heureux qu'Eugène Delacroix, qui confiait modestement à son ami Burty son regret de ne pouvoir bien parler de ces décorateurs souverains qu'il n'a jamais vus sur place et que sa santé lui défendait d'aller étudier chez eux ! Véronèse attira donc M. Toudouze : il le retint par son opulence décorative, et pour ainsi dire objective, qui, sûre de sa maestria, ne craint point de travestir le sujet sous l'anachronisme du costume et du décor ou de l'égarer dans la fantaisie des épisodes : pur disciple de l'antiquité, qui convoite moins l'expression que la forme ; véritable Italien, satisfait du plaisir des yeux ! Par ce charme puissant « de la vérité unie à l'idéal » qui séduisait déjà notre Delacroix, par sa largeur lumineuse et sa lumière argentine, par un air de domination paisible et « ce sang-froid animé » qui se joue des surfaces, Véronèse avait éveillé le rêve et conquis la ferveur d'un jeune peintre moderne qui, dans son admiration même, se révélait décorateur.

C'est assez dire que l'ampleur vénitienne avait fait plus d'impression sur sa vue que la précision laquée des Primitifs, et que tout chef-d'œuvre ou tout essai de peinture décorative devait provoquer en lui cette sympathie voisine de l'émulation. Les contemporains mêmes lui proposaient des objets d'étude : témoin l'exposition passagère, à l'École des Beaux-Arts, des peintures de Paul Baudry pour le foyer de l'Opéra : précieux composé de modernisme et de style, d'invention capricieuse et de grands souvenirs, rêve élégant d'une vision trop fine pour lutter avec les exigences et les éclats du théâtre ! Mais, dès son retour, M. Toudouze trouvait, en plein Paris, une compensation suprême à Venise absente dans une antithèse éminemment suggestive : le plafond de Delacroix au Louvre, *Apollon* vainqueur dans l'or, au zénith flamboyant de sa propre galerie, — et, faute de fresques réelles, les peintures murales de Puvis de Chavannes au Panthéon, l'enfance de *Sainte Geneviève* accordant sa pacifique pâleur avec son cadre de pierre, étonnement du Salon lointain de 1876 ! Ici même, les grands exemples ne manquaient pas.

Fort des leçons de ce double et passionnant enseignement, le décorateur eut vite rattrapé le temps qu'il estimait perdu, dès qu'il trouva l'heureux emploi de ses dons, au cours des dernières années. On ne s'improvise pas peintre décorateur : mais encore faut-il rencontrer le plafond ou le mur à couvrir !

L'Amérique obtint la primeur de ce grand effort : M. Toudouze, pour ses débuts, avait à décorer la salle de bal de Cornelius Vanderbilt, à New-York, un plafond circulaire, où *la Danse* éperdue profila ses raccourcis, et quatorze clairs panneaux de voussure, aux sujets mythologiques dans la tradition des deux grands siècles français.

Ce fut ensuite, à Bucarest, une *Fête Louis XV*, rectangle animé pour l'escalier du palais du Dr Stoïcesco, chirurgien de la cour, une des plus plaisantes compositions du peintre qui, grâce à l'accent de l'accessoire ou du costume, agrandit l'anecdote, cette intimité de l'histoire : à contre-jour, la mandoline amoureuse et les longs instruments barrent les tailles fines, et le béret de Van Loo met son ombre au bord de la collerette chère à la Comédie-Italienne. Aucun de ces ouvrages nouveaux ne fut exposé. Car, en véritable décorateur, le peintre, converti définitivement à la grande peinture, recherchait moins le succès immédiat aux Salons annuels que l'appropriation plus difficile de son œuvre à tel milieu déterminé : ce fils d'architecte, avec un sens très fin du décor, n'avait-il point remarqué combien l'individualité triomphante, qui paraît la loi même et la seule loi de l'art moderne, a compromis l'unité décorative des meilleurs efforts de notre époque, et quel luxe barbare, quelle inconsciente anarchie, tant de manières contradictoires juxtaposées imposent à l'illustration de nos monuments ? Et, sans médire injustement des contemporains, quel musée plus disparate que le nouvel Hôtel de Ville ou la nouvelle Sorbonne ? Toutes les palettes y voisinent, et le regard discret de M. Toudouze a dû souffrir de cette cacophonie. Au moins rêvait il de pouvoir, dans un petit espace, réaliser un tout mélodieux, trouver l'endroit écarté

Où d'être *harmonieux* on ait la liberté...

La voici, cette oasis de fraîcheur, dans un coin de la Sorbonne, et surtout à l'Opéra-Comique : après New-York et Bucarest, ce fut à Paris, enfin, que le décorateur réalisa le vœu longtemps différé de manifester librement son entente particulière des conditions de son art. A l'Opéra-Comique, il est maître chez lui : car il obtint la rotonde entière où s'est installé depuis le buffet du foyer ; au plafond, qui se renfle en coupole, une allégorie ; à gauche, deux panneaux étroits, *la Musique* apollinienne, en longue robe pâle, et *la Danse* dionysiaque, avec tambour de basque et peau

de tigre, répondent au grand panneau principal reflété dans une glace et



La Danse.
Plafond pour l'hôtel de M. C. Vanderbilt, à New-York.

représentant *le Jeu de Robin et de Marion*. Une lumière discrète, comme

la distinction du peintre; et pas de voisinage discordant! De l'avis unanime, M. Toudouze est, avec M. Merson, le poète, à travers ce pot-pourri décoratif de notre seconde scène lyrique inaugurée à la fin de 1898. Poète d'ailleurs très conscient, car il a respecté les lois de la décoration, qu'ignorent trop de peintres : il y a tant de plafonds qui ne plafonnent pas, tant de panneaux qui sortent violemment de la muraille! Quel que soit le goût de l'artiste, le décorateur n'est digne de ce nom qu'en respectant l'éclairage et l'échelle, qu'en tenant compte du jour spécial et de la distance de son œuvre : selon les proportions des personnages, les dimensions des figures, un même plafond s'élève ou s'abaisse; et la couleur doit tenir compte de l'harmonie des lignes. Une décoration bien comprise est plus qu'une arabesque ingénieuse qui présente aux yeux

La suprême beauté de ne servir à rien;

c'est une convenance tacite, une appropriation délicate au milieu, c'est un joyau dans une parure; et les plus décadents de notre XVIII[e] siècle obéissaient à cette loi. Dans l'espèce, ce n'est pas seulement par l'eurythmie des contours, qui s'impose avec moins de puissance que de charme, et par la matité des notes claires, des teintes plates et subtiles, original accord de verdures printanières et de rouges déteints, que l'œuvre de M. Toudouze est une des rares victoires décoratives remportées à notre Opéra-Comique, mais par l'heureux choix du sujet, d'une archéologie spirituelle, claire, précise, discrète aussi, toute française : n'était-ce pas opportun d'évoquer la représentation, sous le ciel antique, de cette comédie pastorale à naïves ariettes, origine lointaine de notre opéra-comique, où le chevalier s'éprend de la bergère fidèle au berger : *li Gieus de Robin et de Marion, c'Adam fist*, cet Adam de la Halle, surnommé le Bossu d'Arras, moins pour sa bosse imaginaire que pour son esprit plus réel, mari volage et trouvère pédant, qui suivit le comte d'Artois à la cour galante de Naples, où régnait encore le terrible Charles d'Anjou, frère de saint Louis? C'est en l'an de grâce 1285 : hauts seigneurs et nobles dames écoutent fièrement ce joli jeu d'amour champêtre; et le grand lévrier même a cette minceur aristocratique que le poète-musicien du temps prête, comme une signe de race, à l'honnête compagnie qui vient l'applaudir[1].

2. Voir la *Revue*, t. IV, p. 328 et 329.



Le Couronnement de Noménoé, roi de Bretagne.

Carton de tapisserie pour le Parlement de Rennes.

M. Toudouze partage avec M. Merson, non seulement le succès décoratif, mais le sentiment le plus affiné de notre moyen âge, où l'allure de la race apparaît déjà sous le costume de l'époque. Nous le retrouvons tel, en Sorbonne, avec son *Cours de théologie*, groupant dans un enclos du vieux Paris studieux « les étudiants du XIVe siècle », autour d'un maître au capuchon morose, aux dramatiques attitudes ; entre deux figures symboliques en camaïeu, *Théologie*, *Philosophie*, ce panneau se recommande par la tonalité légèrement poudreuse et par la précision, comme sous-entendue, qui distingue, à l'Opéra-Comique, *le Jeu de Robin et de Marion*.

Ces peintures adroitement marouflées, d'un aspect très mural, nous acheminent à la grande œuvre décorative du peintre, où la palette ne colore que les *cartons* qu'une autre technique définitive interprète : la série des modèles de tapisseries que la Manufacture nationale des Gobelins achève d'exécuter pour la grand'chambre du Parlement de Rennes. Vieux cadre à souhait pour une œuvre d'art !

C'était un vieux château du temps de Louis XIII

démeublé par la Révolution, comme Versailles, et restauré sous le second Empire, c'est aujourd'hui le Palais de Justice. L'ensemble décoratif comprendra deux grands sujets, exposés déjà : *le Mariage d'Anne, duchesse de Bretagne, avec Charles VIII, roi de France ; rencontre des jeunes fiancés au château de Langeais (1491)*, panneau d'environ six mètres carrés, qui parut au Salon de 1902, avec *le Cours de théologie au moyen âge : — les Funérailles de Bertrand du Guesclin au siège de Châteauneuf-Randon (1380)*, (h., 5^{m}50 ; l., 8^m), que montra le Salon de 1904 ; et huit petits sujets en hauteur (h., 5^{m}50 ; l., 2^{m}45), dont les deux premiers ont été fort appréciés au Salon dernier : *l'Entrevue de Jeanne d'Arc et du connétable de Richemont, au siège de Beaugency ; — le Couronnement de Nomenoë, roi de Bretagne ; — le Combat des Trente ; — Jeanne de Montfort au siège d'Hennebont ; — le Roi d'Ys ; — l'Enchanteur Merlin ; — Tristan et Iseult ; — Geneviève et Lancelot* [1]. Un beau cycle, qui recevra plus tard les honneurs d'une exposition spéciale, avant son départ.

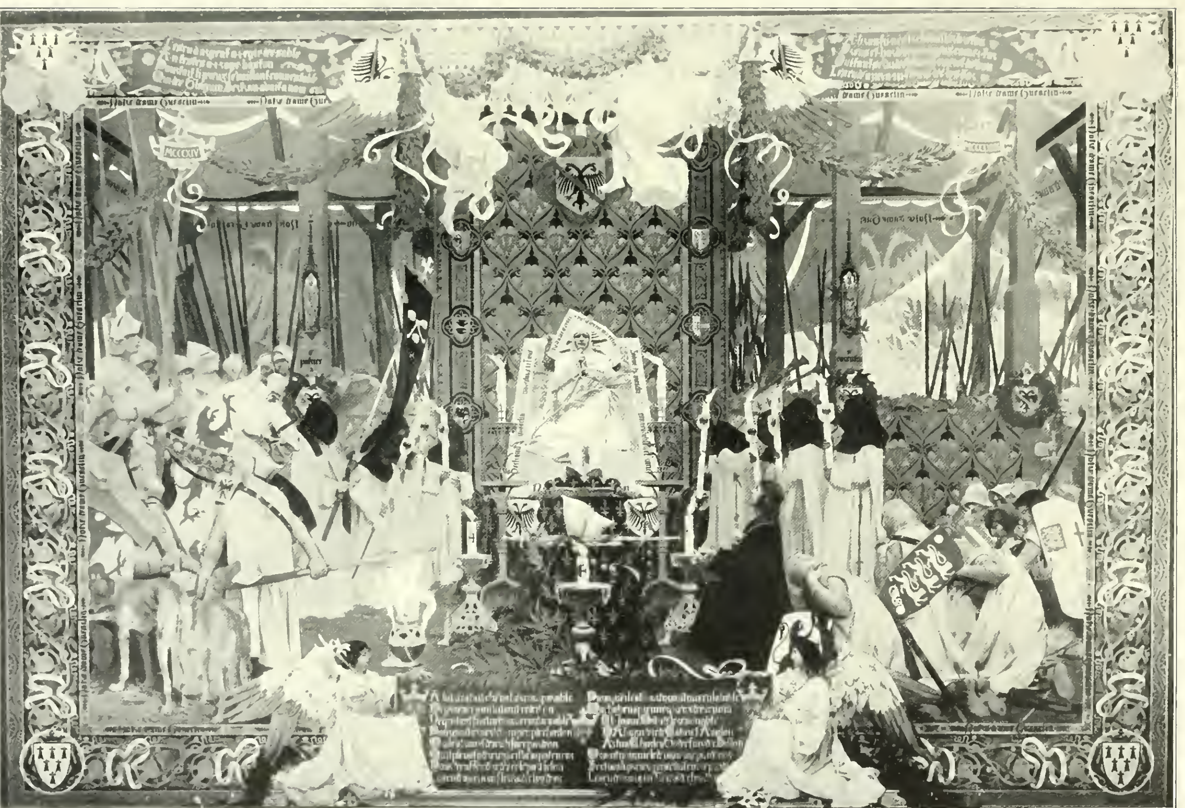
1. Nous devons les trois illustrations d'après les cartons exécutés pour le Parlement de Rennes à l'obligeance de l'éditeur, M. E. Leroy, qui doit faire paraître plus tard un album d'ensemble sur ce grand travail décoratif.

A Rennes, comme à Paris, c'est donc notre moyen âge qui aura inspiré les meilleures pages d'un peintre avant tout soucieux de la concordance expressive et décorative entre chacune de ses œuvres et le milieu qui l'appelle : à Rennes, la légende et l'histoire bretonnes se désignaient à son goût, toute l'âme éparse du vieux pays d'Armor. Un beau cycle, en vérité, pour un artiste, que ce passé celtique ressuscité de nos jours seulement par les poètes septentrionaux, lord Tennyson ou Richard Wagner, que ces échos de la lande fleurie, des vagues sombres, du vieux granit ombreux sous les chênes verts : la Bretagne mystérieuse propose son merveilleux ; la Bretagne rétrospective évoque ses gloires.

Nous avons décrit, à l'heure des Salons, les deux grands sujets, inégalement immenses, qui se feront vis-à-vis dans l'antique salle, l'antithèse entre la vie et la mort, car d'un mariage, même royal, se dégage un parfum de jeunesse et d'espérance : et la mort d'un preux revêt un air d'apothéose. Nous avons dit les figures décoratives aux draperies d'azur, le dais mortuaire qui, tout au fond, derrière le fauteuil du président, fera pendant au dais incarnat de la scène matrimoniale, et les mains liées du mort, pour qu'elles demeurent en prière, et la rigidité du héros sur sa pierre tombale ; rouge, agenouillé, le chef anglais déposant les clefs promises de la place rendue : à gauche, les Français, debout : à droite, les Anglais, prosternés, parmi les noirs capuchons des moines. Légendes, inscriptions, devises, statuettes des saints bretons ou noms des neuf preux [1], des souvenirs concrets expriment la belliqueuse et croyante époque. Il nous plaisait d'ajouter qu'un Viollet-le-Duc aurait estimé ce travail d'archéologie décorative et vraiment picturale, où la fantaisie même ne contredit jamais les suggestions de l'histoire. Et n'aurait-il pas goûté le cloisonné des fonds clairs où pointent les tourelles plus hautes que les engins meurtriers, entre les douces verdures chères à nos primitifs, sous un ciel nuageux ? Campagne discrète et soleil apaisé : décor très français !

Ce n'est pas tout. Archéologue et coloriste, le décorateur n'aurait point fait œuvre viable s'il n'avait songé d'abord aux exigences particulières de l'art textile en harmonisant chacun de ces *cartons* précis dans sa

1. Hector de Troie, Alexandre le Grand, Jules César, Josué, le roi David, Judas Macchabée, le roi Artus, Charlemagne, Godefroi de Bouillon, dont les noms entourent la dépouille de Bertrand du Guesclin, « le Xe preux ».



Édouard Toudouze. — Les Funérailles de Bertrand Du Guesclin au siège de Chateauneuf-Randon.

Carton de tapisserie pour le Parlement de Rennes.

clarté[1]. Quand il brosse une peinture, il voit la tapisserie ; d'avance, il accorde un vaste ensemble avec sa place future et sa technique nouvelle. Et son but est double : faire œuvre décorative dans un art spécial ; éviter les vides, les fonds vagues, les brumes ; faire jouer la teinte et chanter la laine. M. Toudouze a longuement regardé les tapisseries anciennes, au pavillon de l'Espagne, en 1900, et nos merveilles séculaires du Garde-Meuble, en 1902 : de là, ces contours légèrement mais nettement écrits, cernés, burinés presque, intéressants toujours et toujours définis ; ces formes *haingres*, dirait le Bossu d'Arras ; ces harmonies nerveusement lumineuses et lumineusement colorées ; ces valeurs obtenues par des couleurs, sans ombres salissantes et sans lourdeurs de vitrail. Avec le vieil Oudry, surinspecteur de la Manufacture Royale des Gobelins en 1736, le décorateur se défie de l'interprétation de l'ouvrier qui transpose, du parti pris d'un art qui défigure le modèle ; mais, loin d'exiger du tapissier des effets de peinture, le peintre préfère lui proposer des effets de tapisserie ; il lui donne le ton, car il sait que la laine boit la lumière et que le jour dévore la laine ; il lui fournit déjà des tonalités hautes, une ordonnance arrêtée, des tons francs ; il proscrit les ombres tristes et le flou du rêve ; il se défend contre le hasard, car il veut faire œuvre à la fois brillante et durable.

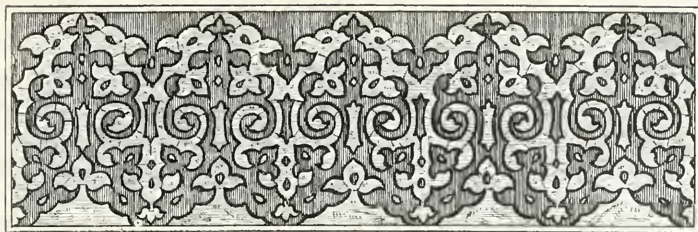
Chaque ouvrier tissant un mètre carré par an, ce grandiose ensemble ne verra point le jour avant quelques années... L'auteur a la patience. Mais, dès à présent, on peut lui prédire, sans vain encens, qu'il laisse une œuvre et que sa place est prête au premier rang clairsemé de nos maîtres décorateurs : ce peintre érudit, qui connaît mieux que de nom la Bible de Conradin ou la tapisserie de Bayeux, ne la doit pas seulement à ses connaissances moyen-âgeuses, à ses dons d'artiste : une écriture serrée, qui serait une précision fluide, une harmonie personnelle, une poésie calme, une aménité colorée, je ne sais quelle saveur de distinction native et d'intelligence pittoresque ; cette place enviable, il l'a conquise par une qualité plus rare encore de désintéressement et d'abnégation qui respecte sans défaillances les lois du décor, non moins exigeantes que l'illustration d'une page ou la monture d'un bijou : M. Toudouze aura travaillé

1. Cf. *la Loi de la tapisserie*, par M. Fernand Calmettes, dans la *Revue* (t. XVI, p. 105 ; n° du 10 août 1904).

pour la tapisserie comme M. Merson pour la mosaïque, avec cet instinct particulier du décorateur qui voit dans son œuvre une partie d'un tout, plutôt qu'un fragment isolé, qu'un morceau spécial. Véronèse ne lui a pas enseigné seulement la séduction des claires lumières sur les brocarts; Véronèse lui fit pressentir cette *solidarité* de l'œuvre avec son cadre, sans laquelle la peinture décorative, regardée longtemps comme un genre inférieur ou déchu, ne peut donner un démenti valable à ses détracteurs.

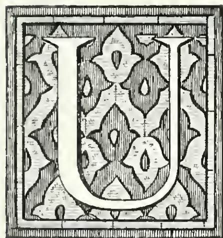
Raymond BOUYER





LA PEINTURE ORIENTALISTE EN ITALIE

AU TEMPS DE LA RENAISSANCE[1]



N autre contemporain de Gentile Bellini semble avoir de même subi son influence, et senti comme lui le charme de l'Orient. C'est Carpaccio. Quiconque a visité l'Académie des Beaux-arts à Venise et regardé les neuf panneaux où est contée l'histoire de sainte Ursule, sait avec quel sentiment du pittoresque ce maître charmant s'est plu à illustrer les épisodes de la pieuse légende. Mais si, dans cette portion de son œuvre, il a trouvé dans les types, dans les costumes, dans les élégances de la Venise du xve siècle les éléments nécessaires pour représenter et parer ses figures, dans deux autres suites de tableaux, au contraire, il a, avec le même goût du réel et du pittoresque, cherché dans l'Orient son inspiration. C'est d'abord dans cette histoire de saint Étienne, dont les quatre panneaux sont aujourd'hui dispersés entre Milan, Stuttgart, Berlin et Paris. Entre eux, on remarquera particulièrement le tableau du Louvre, qui date de 1511 et qui représente la *Prédication de saint Étienne à Jérusalem*. Sans doute, dans le décor qui encadre la scène, il y a, à côté des minarets et des maisons à coupole, beaucoup de portiques et d'architectures à l'italienne.

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 5.

Mais regardez les personnages. Voici des Turcs en long caftan damassé, coiffés de turbans amples et solennels : voici des Juifs au bonnet pointu, au profil caractéristique que termine une barbe fourchue ; voici des Dalmates dans leur pittoresque costume national. Et tout cela annonce le même goût d'exotisme, la même conception des scènes orientales, traduites à l'aide d'éléments orientaux rigoureusement vrais, que nous avons notés déjà chez Gentile Bellini et ses disciples. Mais c'est ailleurs, dans les peintures qui décorent à Venise l'église de Saint-Georges des Esclavons, que Carpaccio a le plus pleinement, le plus curieusement fait œuvre d'orientaliste.



VITTORE CARPACCIO. — SAINT GEORGES RAMENANT LE DRAGON QU'IL A VAINCU.
Saint-Georges-des-Esclavons, à Venise.

Il y a là deux panneaux, en particulier, qui datent probablement de 1505. L'un représente saint Georges ramenant captif dans la ville le dragon qu'il a vaincu : l'autre montre le saint baptisant le roi et la reine du peuple encore païen qu'il a délivré. Toute personne qui a visité Jérusalem et gardé dans les yeux la vision merveilleuse de l'esplanade du Haram es Chérif, reconnaîtra, j'imagine, sans hésiter, le lieu où le peintre a placé la première de ces deux scènes. Dans la construction octogone, surmontée au centre d'une coupole noirâtre, qui occupe le fond de la grande place dallée, il est impossible de ne point reconnaître les lignes de la mosquée d'Omar, avec les revêtements de marbre qui en garnissaient alors les murailles extérieures[1],

1. Cf. le témoignage des itinéraires en Terre-Sainte antérieurs au XVIe siècle (*Itinéraires à Jérusalem*, éd. Michelant et Raynaud).



Vittore Carpaccio. — Saint Georges ramenant le dragon qu'il a vaincu.
Détail de la partie gauche du tableau
Église Saint-Georges-des Esclavons, Venise.

avant que le sultan Soliman les eût parées de leur admirable décor de faïences vertes, blanches et bleues. Considérez les groupes, maintenant, qui se distribuent aux côtés de la vaste esplanade : tout l'Orient s'y manifeste dans son luxe pompeux et sa pittoresque variété. A gauche, au premier plan, montés sur des chevaux superbement harnachés, voici un sultan et sa femme, vêtus de magnifiques habillements orientaux, lui coiffé d'un turban qui s'éploie en larges ailes et affecte une vague ressemblance avec le klaft que portaient les Pharaons, elle ayant sur la tête cette haute tiare presque cylindrique que nous avons trouvée déjà chez les femmes turques de Gentile Bellini, et d'où descend en longs plis le voile blanc qui enveloppe le corps. En arrière des souverains, voici le groupe des musiciens, robustes gaillards barbus, à la large face bouffie un peu plate, coiffés de hauts bonnets de fourrure persans ou tartares, qui frappent sur des tambourins ou soufflent puissamment dans des trompettes largement évasées. Ailleurs, répandus sur la place, ce sont des Turcs, hommes et femmes, et des Persans, tous dans les costumes exacts et caractéristiques de l'époque. Mais ce qui surtout est remarquable, c'est la fidélité avec laquelle sont rendus les divers types ethnographiques : aujourd'hui encore on rencontrerait sans peine en Orient ces hommes à la stature un peu ramassée, à la solide carrure, au visage gras et épanoui, au poil noir et au teint doré, que Carpaccio a placés dans le groupe des musiciens, et il semble bien difficile, les ayant peints tels, que le maître ne les ait point vus en réalité. Et il suffit d'isoler par la pensée, de l'ensemble de cette composition, l'un ou l'autre de ces groupes, pour obtenir des sujets de genre de l'orientalisme le plus pittoresque et le plus vrai, et qu'on pourrait à volonté intituler *la Musique turque* ou *le Passage du Sultan*.

Les mêmes remarques conviendraient à l'autre tableau de Carpaccio. On y retrouve presque pareil le même groupe des musiciens, qui l'avait évidemment séduit par son exotisme et sa couleur; on y retrouve les mêmes Turcs, les mêmes nègres lippus, les mêmes Persans, dans leurs habituels costumes, et ces femmes à la coiffure cylindrique, tantôt strictement voilées, tantôt laissant, sous le feredjé entr'ouvert, apparaître leurs robes éclatantes et multicolores. Et ce qui frappe ici encore, c'est la vérité avec laquelle toutes ces figures sont exprimées, la sincérité attentive que Carpaccio a mise à les peindre d'après nature, et qui n'apparaît pas moins

dans le beau dessin, première esquisse du *Saint Georges vainqueur*, que conserve le musée des Offices.

Mais comment le peintre a-t-il connu cet Orient, qui n'est plus seulement l'Orient de Constantinople, mais l'Orient d'Égypte et de Syrie ? Sur ce point, nous sommes malheureusement réduits aux conjectures, et rien de précis ne peut être affirmé. On a pensé parfois que Carpaccio accompagna Gentile Bellini dans son voyage auprès de Mahomet II : c'est là une simple hypothèse, qu'aucune preuve ne justifie. Ce qui est plus certain, c'est que, pour diverses raisons, le maître était quelque peu incliné vers l'Orient. Quoiqu'issu — cela est certain aujourd'hui — de famille purement vénitienne, il était en tout cas devenu à Venise le peintre attitré de ces colonies illyriennes, Albanais, Dalmates, dont on lit encore, sur les bancs noircis de Saint-Georges-des-Esclavons, les noms sonores aux désinences slaves. Par la fréquentation de ces gens-là, fort orientalisés au xve siècle, Carpaccio pouvait entrevoir déjà tout un monde pittoresque et nouveau, et c'est de là, en effet, qu'il a pris les modèles de ces personnages en costume dalmate, que je signalais dans telle de ses œuvres. A-t-il poussé plus avant vers l'Orient ? A voir les peintures de Saint-Georges-des-Esclavons, il me semble difficile de ne point l'admettre[1]. Pour un Vénitien du xve siècle, ce n'était point une très grande affaire d'aller en Égypte ou en Syrie : mais voici, par surcroît, un document assez curieux qui prouve que Jérusalem intéressait Carpaccio, et qu'il en connaissait les monuments. Dans une lettre adressée au marquis de Mantoue, le peintre parle d'un grand tableau qu'il a fait et où il a représenté la Ville sainte, et il en propose l'achat au prince, qui composait à ce moment une galerie des vues des plus illustres cités de l'univers[2]. Il ne s'agit point ici d'une composition de fantaisie ; les termes de la lettre le prouvent, et aussi bien la reproduction si fidèle que Carpaccio a donnée de la mosquée d'Omar et de son esplanade suffirait à en écarter l'idée. Avait-il été chercher sur place les éléments de son panorama ? Je n'oserais l'affirmer, mais j'incline à le croire. En tout cas, il est certain que Carpaccio avait, d'où qu'il les tînt, des informations fort précises et fort exactes sur Jérusalem, qu'il avait, où qu'il les eût rencontrés, trouvé pour poser devant lui des modèles orientaux, et que,

1. Voir sur ce point la note à la fin de l'article.
2. Molmenti, *Carpaccio*, p. 68.

continuant la tradition de Gentile Bellini, il avait, en cherchant à mettre les scènes orientales qu'il peignait dans un milieu approprié et vrai, fait œuvre — et œuvre charmante — d'orientaliste.

III

Que des Vénitiens aient eu l'occasion et l'idée d'exploiter cette veine



VITTORE CARPACCIO. — PRÉDICATION DE SAINT ÉTIENNE, A JÉRUSALEM.
Musée du Louvre.

nouvelle, les circonstances particulières que j'ai dites, les anciennes relations de la ville avec l'Orient, l'expliquent suffisamment. Ce qui surprendra peut-être davantage, c'est de rencontrer, dans la Florence et la Rome du XVe siècle, des peintres qui furent des orientalistes et dont plusieurs le furent même avant les Vénitiens. Ici encore, au reste, ce sont des raisons d'histoire qui expliquent ces tendances artistiques : les maîtres dont je veux parler ne sont point, comme Bellini et ses disciples, allés chercher en Orient leurs modèles ; mais c'est l'Orient qui est venu à eux et a offert

à leur pinceau la pittoresque variété de ses types et de ses habillements.

Je ne veux noter que pour mémoire que, dès 1423, dans son célèbre tableau de l'*Adoration des Mages*, Gentile da Fabriano déjà s'était essayé à l'orientalisme, en peignant sous les traits d'un nègre authentique l'un des trois rois, et en déroulant à sa suite un cortège d'hommes enturbannés et de chameaux sur le dos desquels des singes font des gambades. Si l'on s'étonne que cet Ombrien ait pu concevoir et rendre avec tant de curiosité ces visions exotiques, il suffira de se rappeler qu'il avait, en 1420, fait un séjour à Venise. Ce n'était là qu'un accident sans doute : deux événements historiques, d'importance assez inégale, allaient au contraire mettre Toscans et Ombriens en contact direct avec l'Orient.

En 1438, se réunissait à Florence le concile destiné à rétablir l'union entre l'Église catholique et les Grecs schismatiques[1]. A cette occasion, l'empereur Jean VIII Paléologue avait de sa personne passé en Italie, accompagné de son patriarche Joseph et d'un grand nombre d'évêques et de moines byzantins. Pendant un an, sur les bords de l'Arno, on avait vu défiler les pittoresques et pompeux cortèges du souverain étranger et de ses courtisans, les costumes singuliers et les étranges figures des prêtres aux longs cheveux tombants, à la barbe touffue, aux sombres robes noires ou aux vêtements sacerdotaux constellés d'or. Pendant un an, on avait vu tout l'Orient schismatique affluer à la barre du concile : successivement les Grecs, les Éthiopiens, les Russes, les Arméniens, avaient fait dans Florence des entrées magnifiques et solennelles, et dans la cérémonie finale qui consacra l'œuvre de l'assemblée, on avait vu, sous les hautes voûtes de Santa Maria del Fiore, tout le luxe des habillements de la cour byzantine, tout le pittoresque mélange des représentants de vingt peuples divers. Et à regarder passer ces visiteurs exotiques, à contempler ces cortèges, les Florentins avaient éprouvé une curiosité mêlée d'admiration, dont ils devaient garder l'impression inoubliable.

Les artistes qui eurent la bonne fortune d'entrevoir ce spectacle imprévu et rare en conservèrent la mémoire dans leurs regards charmés, et plus d'un fit, d'après ces modèles, des études dont il tira son profit. C'est ainsi qu'au temps même où siégeait le concile, Pisanello modela, en

1. Cf. Frommann, *Krit. Beitræge zur Gesch. der Florentiner Kirchenunion.*

une belle médaille, le portrait de Jean VIII[1] et que, peu de temps après, entre 1439 et 1445, le sculpteur florentin Filarete représenta, sur les portes



Benozzo Gozzoli. — L'Empereur Jean VIII Paléologue.
Fresque de la chapelle du palais Riccardi, Florence.

de bronze de Saint-Pierre, deux des épisodes qui l'avaient le plus vivement frappé : l'entrée du souverain byzantin à Florence et l'arrivée dans

1. Muntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I, p. 687.

la ville des ambassadeurs éthiopiens [1]. Les peintres de même s'inspirèrent volontiers des types qu'avait mis sous leurs yeux la réunion du concile. Dix ans plus tard, Piero della Francesca, qui avait vécu à Florence entre 1437 et 1440, introduisait des Grecs, des Arméniens, des Mongols même, dans plusieurs des épisodes de l'*Histoire d'Héraclius*, qu'il peignait vers 1450 sur les murs d'une église d'Arezzo [2]. Dans la scène de l'*Exaltation de la Sainte Croix*, le souverain byzantin du VIIe siècle est entouré d'officiers et de courtisans habillés comme l'étaient, huit siècles plus tard, ceux du Paléologue son successeur, et les mêmes figures étrangères et bizarres se rencontrent et se heurtent dans la *Bataille entre Chosroès et Héraclius*. Mais surtout, le jeune homme de dix-huit ans qu'était alors Benozzo Gozzoli ressentit vivement l'éclat pittoresque et la grâce exquise du spectacle merveilleux que le concile offrit aux Florentins. Vingt ans plus tard, quand il décora la chapelle du palais Riccardi des fresques fameuses qui représentent le cortège des Rois mages, dans la magnifique cavalcade où il fit passer tous les Médicis, il ne put se tenir de faire place aux Grecs qui avaient ébloui ses yeux d'enfant. Il peignit l'empereur byzantin dans sa chatoyante robe verte brodée d'or, chevauchant parmi ses estafiers, sur un fringant cheval blanc, et tout près de lui, parmi ses moines, le patriarche de Constantinople, dans la splendeur de ses vêtements sacerdotaux.

Quelques années plus tard, vers la fin du XVe siècle, Rome offrait un spectacle assez semblable à celui que Florence avait offert. A la cour du pape Alexandre VI Borgia, se pressait une foule d'Orientaux [3]. C'était le despote de Morée et ses fils, derniers débris de la race impériale des Paléologues, chassés par la conquête ottomane de leur principauté péloponnésienne, et attendant de la bonne grâce pontificale une plus qu'incertaine restauration. Et en face de ces vaincus se rencontrait, par un étrange contraste, le fils de leur vainqueur, le prince Djem, second fils de Mahomet II. Obligé, à la mort de son père, de fuir le palais des sultans, il avait, en 1482, cherché un asile chez les chevaliers de Rhodes, où le grand maître Pierre d'Aubusson lui avait fait une réception pompeuse et lui avait assigné pour demeure cette élégante « auberge de France », qu'on admire aujour-

1. Muntz, *op. cit.*, I, p. 302.
2. *Ibid.*, p. 302.
3. Bertaux, *Rome*, t. II, p. 159.

d'hui encore dans la rue des Chevaliers. Puis l'Ordre avait craint de garder en Orient ce personnage qui portait ombrage à Stamboul et risquait d'entraîner les Hospitaliers dans de graves embarras, et le jeune Turc avait été envoyé d'abord en France, dans une commanderie du Dauphiné, où il ébaucha un court roman avec la jolie Philippine de Sassenage, et ensuite à Rome, où, en 1488, il fut confié à la garde du souverain pontife. Dans les fêtes que donnait le pape Borgia, le prince ottoman et les gens de sa suite eurent bientôt grand succès : ils donnèrent le ton à la mode, et ce fut, pendant une saison, chez les plus grands seigneurs romains, la suprême élégance de s'habiller à la turque dans les divertissements du carnaval[1].



PINTURICCHIO. — DÉTAIL DE « SAINTE CATHERINE COMPARAISSANT DEVANT L'EMPEREUR ».
Appartement Borgia, au Vatican.

Cette fois encore, ce spectacle exotique eut son contre-coup sur les ouvrages de l'art. En ce temps-là, entre 1492 et 1494, Pinturicchio décorait au Vatican l'appartement Borgia. Comme Gentile Bellini, comme Carpaccio, il était curieux du détail pittoresque, épris des beaux costumes, soucieux de mettre dans les scènes qu'il peignait une façon de couleur locale. Il avait été très frappé des croquis que Gentile avait rapportés de Constantinople, à ce point qu'il a copié exactement, pour l'introduire

1. Bertaux, *Rome*, t. II, p. 159.

dans son *Martyre de saint Sébastien*, le janissaire assis que montre le dessin du British Museum[1]. L'Orient évidemment l'attirait par le chatoiement de ses couleurs, la splendeur de ses habillements, l'originalité de ses figures. Aussi, quand il représenta au Vatican *Sainte Catherine comparaissant devant l'empereur*, chercha-t-il avec joie des modèles parmi ces étrangers que lui offrait la société romaine de son temps. Aux côtés du prince assis sur son trône, il plaça le despote de Morée, avec son haut bonnet, ses longues moustaches tombantes de palikare, sa robe brochée parsemée de fleurs ; à ses côtés, il peignit un Turc superbe et fier, à la figure bronzée sous le haut turban blanc, à l'ample caftan ouvert sur une tunique verte ; et de l'autre côté du tableau, il représenta sur un cheval blanc le sultan Djem lui-même, en grand costume de parade, le sabre recourbé au côté, montrant son profil net de médaille, où les contemporains retrouvaient volontiers la ressemblance de Mahomet II, son père[2]. Que Pinturicchio, dans toutes ses figures, ait travaillé d'après nature, on n'en saurait douter. Plusieurs dessins du Louvre nous ont conservé d'attentifs croquis qu'il prit de personnages turcs, et dans l'un d'eux on reconnaît sans peine le robuste gaillard qui, dans la fresque de l'appartement Borgia, se tient debout auprès de l'empereur.

Du jour où il se fut essayé à l'orientalisme, Pinturicchio mit des Turcs partout. Il en mit au Vatican, dans les épisodes de l'*Histoire d'Osiris;* il en mit à Aracœli, dans la scène qui figure *Saint Bernardin de Sienne dans le désert;* il en mit au château Saint-Ange, dans des fresques aujourd'hui détruites, et où il replaça de nouveau le portrait du prince Djem : et comme il avait l'inspiration un peu courte et répétait volontiers les effets qui lui avaient plu, il en mit encore, dix ans plus tard, dans les fresques dont il décora la Libreria du Dôme de Sienne. Aux côtés du pape Pie II prêchant à Mantoue la croisade, il plaça le despote de Morée avec sa figure si caractéristique, et les docteurs grecs à la barbe blanche effilée, au bonnet étrange pointant comme une corne, qu'il avait rencontrés dans la société des humanistes, et les Turcs somptueux qui paraient les fêtes d'Alexandre VI Borgia. Et de même, dans la scène de Pie II à Ancône, à côté des porteurs du trone pontifical, il ne se tint pas d'introduire au premier plan le beau

1. Bertaux, *op. cit.*, p. 159, et Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. I, p. 302.
2. Cf. le livre de Thuasne, *Djem-Sultan*.

Turc qu'il avait peint déjà dans les appartements du Vatican, et dont la solide carrure et la fière mine avaient fait évidemment sur lui une très vive impression.

Un autre peintre encore nous atteste l'influence qu'exercèrent sur ceux qui les virent les hôtes exotiques d'Alexandre VI. C'est Filippino Lippi. Il avait vécu à Rome de 1486 à 1493, précisément à l'époque où la mode turque y faisait fureur : il retrouva le souvenir des spectacles qu'il avait alors contemplés, dans l'une des fresques qu'entre 1500 et 1502 il exécuta à Santa-Maria-Novella. A côté de l'abside où Ghirlandajo, avec sa naïveté robuste et candide, a mêlé aux personnages évangéliques les Tornabuoni et autres Florentins, on voit, dans la chapelle Strozzi, la peinture où Filippino Lippi a représenté saint Philippe chassant le démon de la statue de Mars. Regardez, parmi les assistants, ceux qui occupent le coin de droite : vous y trouverez une collection admirable de types exotiques saisis sur le vif. Assurément,



PINTURICCHIO. — LE PRINCE DJEM, FILS DE MAHOMET II.
DÉTAIL DE « SAINTE CATHERINE COMPARAISSANT DEVANT L'EMPEREUR ».
Appartement Borgia, au Vatican.

l'ensemble de la scène n'a absolument rien d'oriental : mais détachez ce groupe et vous aurez un morceau de genre, de l'orientalisme le plus vrai et le plus achevé[1].

IV

Désormais, la tradition créée par Gentile Bellini, pratiquée, parallèlement à lui ou sous son influence, par tant d'autres maîtres, s'imposa uniformément à un grand nombre de sujets religieux. Le XVIe siècle put bien élaguer de plus en plus les éléments réalistes qui choquaient sa conception idéale des épisodes sacrés ; il put bien éliminer de plus en plus les costumes et les personnages contemporains ; parmi ses figures un peu abstraites, toujours se maintient, comme pour marquer le lieu de la scène, une note discrète d'orientalisme.

Cela est vrai tout d'abord, comme d'avance on s'y peut attendre, des Vénitiens. Toutes les fois qu'ils auront à peindre une Adoration des Mages, des Orientaux en magnifiques costumes feront partie nécessairement de la composition. Mantegna lui-même, si sobre, si épris de l'antiquité classique, ne manquera point à la règle : dans son tableau des Offices, il se souvient qu'il est le beau-frère de Gentile Bellini, et, sur la route qui serpente le long de la montagne, se développe le pompeux cortège des Turcs enturbannés et de leurs chameaux. Chez Bonifazio, chez Titien, chez Véronèse, un roi nègre, inévitablement, figure parmi les princes agenouillés devant le Christ. De même, une Crucifixion et une Descente de croix ne vont guère désormais sans quelques personnages au turban ample et somptueux. Mais chez ceux-là mêmes qu'on pourrait supposer le plus exempts de préoccupations de cette sorte, chez ceux-là mêmes dont les figures idéales semblent le plus pleinement hors du temps, chez un Pérugin, chez un Raphaël, l'orientalisme met une note inattendue, discrète et lointaine. La construction octogone couronnée d'un dôme, qui figure à l'arrière-plan du *Mariage de la Vierge*, représente, pour Pérugin comme pour Raphaël, le temple de Salomon à Jérusalem. Mais ce temple, le moyen âge occidental ne l'a connu que sous l'aspect de l'édifice qui en avait pris la place sur l'esplanade du Haram es Cherif : et c'est pourquoi c'est la silhouette, à peine déformée, de la mosquée

1. On y remarque surtout un Tcherkesse, à la longue lévite serrée, au haut bonnet d'astrakan.



PINTURICCHIO. — PIE II PRÊCHANT LA CROISADE A MANTOUE.

Fresque de la *Libreria* du Dôme de Sienne.

d'Omar, qui, derrière les personnages dont les costumes ne sont plus d'aucun temps ni d'aucun pays, remplit le fond du Sposalizio et localise la scène dans l'orientale Jérusalem.

Dans les histoires de l'art, on fait volontiers honneur au XIXe siècle d'avoir inventé l'orientalisme. La guerre de l'indépendance hellénique et la conquête de l'Algérie, les relations plus fréquentes avec Constantinople, avec la Syrie, avec l'Égypte, le romantisme des *Orientales* et les descriptions du *Voyage en Orient*, telles sont les causes historiques ou littéraires d'où on fait naître l'art des Delacroix et des Decamps. Et cela est vrai assurément. Mais il n'est pas inutile d'ajouter que cette veine, nouvelle en apparence, n'était qu'un filon retrouvé. On a montré récemment comment le XVIIIe siècle français fit aux sujets turcs quelque place dans la peinture [1]. Peut-être n'est-il point sans intérêt de montrer aussi comment les maîtres italiens du XVe siècle furent proprement les créateurs de l'orientalisme [2].

CHARLES DIEHL

1. A. Boppe, *les « Peintres de Turcs » au XVIIIe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet et septembre 1905).

2. Au moment où j'achève la correction des épreuves de cet article, j'ai connaissance du livre que Ludwig et Molmenti viennent de publier sur *Vittore Carpaccio* (Milan, 1906). Je vois avec plaisir que, dans le tableau de Saint-Georges-des-Esclavons, les auteurs ont reconnu, comme moi, la mosquée d'Omar (p. 183), et en outre, sur la gauche, la tour de l'église du Saint-Sépulcre. Ils estiment toutefois que jamais le peintre ne visita l'Orient, et qu'il a emprunté les édifices, et certains personnages même qui figurent dans ses scènes orientales, aux illustrations dont Reuwich accompagna le récit de voyage de Breydenbach, publié en 1486 (p. 68-69). J'ai moi-même signalé, dans la première partie de cet article, l'importance de cet ouvrage, et le succès qu'il rencontra en son temps, et j'admettrai volontiers que Carpaccio ait pu le connaître. Dans le dessin du peintre que possède le *British Museum* (p. 130), il y a des traits assurément qui rappellent de près les gravures de Reuwich; je suis toutefois plus frappé encore de la ressemblance qu'offre l'ensemble de ce dessin avec l'aspect réel de la cité de Rhodes, et je me demande si cette esquisse de Carpaccio ne prouverait pas tout aussi bien qu'il alla vraiment en Orient. J'avoue que, pour le tableau de Saint-Georges, la démonstration semble plus décisive, et que le dessin des Offices (p. 184), première pensée de l'œuvre du maître, paraît, dans trois de ses figures, nettement inspiré des gravures de Reuwich. Il faut remarquer toutefois que, dans le tableau, ces trois figures ont disparu, et on comprend mal, si le peintre ne connaissait l'Orient que par les illustrations du livre de Breydenbach, pourquoi il a justement éliminé les types dont le caractère oriental lui était le mieux attesté, et surtout il reste à expliquer où il a pris tout le reste de ses personnages, qui ne vient point de Reuwich et qui est l'essentiel. Tout en accordant donc que Carpaccio se soit servi de l'ouvrage allemand, pour préciser sans doute ou compléter ses souvenirs personnels, l'emploi qu'il en a fait ne me paraît nullement exclure l'hypothèse qu'il vit l'Orient de ses yeux. On pourrait, à l'appui de cette idée, observer en outre que le dessin du Louvre, — s'il est de Carpaccio, — où sont esquissés une série de types orientaux (p. 234), ne vient nullement de Reuwich.

BIBLIOGRAPHIE

Les Villes d'art célèbres : Florence, par Émile Gebhart, de l'Académie française. — Paris, H. Laurens, 1905, gr. in-8°.

Voici un livre passionnant. Et pourquoi ?

Parce qu'on y trouve l'histoire de Florence, depuis l'établissement romain de Villanova (200 av. J.-C.), jusqu'à son annexion au royaume d'Italie, en 1860 ? — Pas le moins du monde : l'auteur a supposé que nous connaissions toutes ces choses, et il s'est gardé de nous les raconter.

Alors, il a sans doute pris successivement chaque église, chaque palais, pour en dire l'histoire avec force dates entre parenthèses ? — En aucune façon : il s'est borné à une description à vol d'oiseau, il a écouté « ce que disent les vieilles pierres » et s'est ému au « memento des églises », sans plus entrer dans le détail.

Au moins a-t-il parcouru tous les musées et signalé tous leurs chefs-d'œuvre ? — Non plus : il a préféré brosser à larges traits une histoire de l'art florentin, en choisissant à son gré les exemples typiques.

D'où vient donc que ce livre soit à ce point passionnant, s'il ne donne ni toute l'histoire, ni toute la description de Florence ? — C'est qu'il est tout plein de Florence, de son charme pénétrant, de son élégance d'esprit, de sa grandeur sévère, mitigée de grâce : c'est que, par d'ingénieux emprunts faits aux vieux chroniqueurs, il nous ouvre l'âme des Florentins d'autrefois et nous donne ainsi, mieux qu'avec des dates, la clef de leur histoire ; c'est, en un mot, qu'il est l'œuvre d'un écrivain délicat, d'un lettré et d'un artiste à ce point amoureux de son sujet, qu'il ne peut en parler sans le faire aimer, et que le lecteur, penché avec lui sur la coupe embaumée au fond de laquelle s'épanouit Florence, respire avec ravissement le parfum de la ville des fleurs.

Les Pierres de Venise, par John Ruskin. Traduction par Mathilde-P. Crémieux. Préface de Robert de La Sizeranne. — Paris, H. Laurens, 1906, in-8°.

Sur Ruskin, pèlerin passionné de Venise, il n'y a rien à dire ici qui n'ait été dit, et magistralement, puisque la *Revue* a eu naguère la rare bonne fortune de publier d'original la préface écrite par M. R. de La Sizeranne pour la présente traduction. Il faut renvoyer à ces pages éloquentes ceux qui voudront apprendre pourquoi Ruskin aima Venise et pourquoi nous, nous aimons Ruskin : car, ayant lu l'introduction, ils ne laisseront pas de poursuivre ; leur âme s'élèvera, leur pensée se fortifiera, leur esprit s'enrichira aux leçons de l'apôtre de la beauté, où tout le monde peut trouver profit : « les architectes avides d'analyses techniques ; les amateurs des pittoresques et grandioses paysages dont Ruskin excelle à rendre la mélancolique poésie ; les âmes

éprises de l'idéal religieux [ou artistique ; les admirateurs passionnés de la beauté dans l'art et dans la nature ; les amoureux sans nombre de Venise... »

Et ils remercieront alors Mme Crémieux — à qui j'emprunte cette citation — de leur avoir ouvert les portes d'un si admirable monument. Grâce à son admirable traduction, l'œuvre *française* de Ruskin s'augmente d'un livre qui sera cher aux purs artistes et qui prendra place à côté de *la Bible d'Amiens* et de *la Couronne d'olivier sauvage*, précédemment traduits par M. Marcel Proust, non loin de *Ruskin et la Religion de la beauté*, de M. R. de La Sizeranne.

Le Musée des Arts décoratifs. Le Bois, par Louis Metman et Gaston Brière. — Paris, D.-A. Longuet, 1905, in-fol.

Les bienfaits du musée des Arts décoratifs n'auront pas tardé à se faire sentir, et voici un premier recueil qui ne manquera pas d'être apprécié des artistes et des ouvriers d'art. Il s'agit, non, à proprement parler, d'une histoire du bois dans ses diverses expressions décoratives, mais d'une publication de documents choisis parmi les meilleurs modèles conservés au Pavillon de Marsan, et groupés méthodiquement.

Choix et groupements ont été faits avec infiniment de savoir et de goût par MM. L. Metman et G. Brière, qui n'ont pas réuni moins de trois cents reproductions pour le moyen âge et la Renaissance seulement. C'est assez dire la richesse et l'intérêt de ce premier album, qui sera bientôt complété par une seconde partie, exclusivement consacrée aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Quelques pages de texte — des notes bibliographiques et descriptives, très brèves, mais très complètes — et l'on aborde ensuite les trois cents documents, répartis en soixante planches remarquablement exécutées par M. D.-A. Longuet, lesquels, comme le dit M. Metman dans sa préface, formeront d'excellents éléments d'éducation artistique pour les spécialistes du bois.

E. D.

Klassiker der Kunst in gesamtausgaben. Michelangelo — Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, in-4o.

Nous annoncions tout récemment le livre de M. Romain Rolland, consacré à *Michel-Ange*, dans la collection des *Maîtres de l'art*. Voici aujourd'hui une monographie d'un nouveau genre sur le maître de la Sixtine : il s'agit de la reproduction des œuvres de peinture, de sculpture et d'architecture de Michel-Ange, précédée d'une étude biographique due à la plume si autorisée de M. Fritz Knapp, et accompagnée des indications et des références de toutes sortes qui ont fait de cette collection des *Klassiker der Kunst*, dont il a été bien souvent parlé ici-même, un des répertoires les plus riches, les mieux compris et les plus accessibles que nous possédions à l'heure actuelle. Après Raphaël, Rembrandt, Titien, Dürer, Rubens et Velazquez, le présent volume continue dignement cette collection, appelée à rendre tant de services aux artistes, aux étudiants, aux historiens et aux amateurs.

Jacques Jordaens et son œuvre, par P. Buschmann. — Bruxelles, G. Van Oest, 1905, in-4o.

Cette étude, publiée à l'occasion de la récente exposition Jordaens, à Anvers, par

le distingué directeur de *l'Art flamand et hollandais*, et traduite en français par M. Georges Eekhoud, forme un bel ouvrage, où l'art, la vie et l'œuvre du vieux maître ont été étudiés de près.

L'étude biographique est un résumé critique des données publiées depuis le XVIIe siècle jusqu'à notre époque. Les chapitres sur l'art et les œuvres de Jordaens constituent la partie la plus originale du livre. M. Buschmann, en effet, dégage avec beaucoup de pénétration les caractéristiques du talent du peintre de *la Fécondité*, en même temps qu'il relève les raisons pour lesquelles ce maître — une des figures les plus originales de l'art flamand — a été si longtemps méconnu, pour ne pas dire méprisé. Justice lui est rendue, maintenant qu'on a appris à connaître « la longue vie de cet homme, sa figure, son caractère, son tempérament, qui s'accordèrent si admirablement avec son œuvre et se confondirent si totalement avec elle ».

L'exposition d'Anvers, l'excellent petit manuel de M. Fiérens-Gevaert et le livre luxueusement édité et illustré de M. Buschmann : l'année 1905 aura été bonne pour la gloire de Jordaens.

R. G.

Les Caricatures de Puvis de Chavannes. Préface de Marcelle Adam. — Paris, C. Delagrave, 1905, in-fol.

Puvis de Chavannes caricaturiste, cela étonne, et quand on a feuilleté cet album, cela attriste aussi...

Eh ! quoi, ce sont là les divertissements de ce noble esprit, ce sont là les pauvretés auxquelles s'amusait son crayon — le crayon qui esquissa *Ludus pro patria* et *le Bois sacré !* Convenait-il bien d'attacher à ces caricatures plus d'importance que ne leur en donnait le maître lui-même? En vérité, s'il pouvait être amusant d'en publier quelques-unes, on ne voit pas quel intérêt il pouvait y avoir à en former un recueil, puisque dessins et légendes y sont d'une égale insignifiance, et qu'on y cherche en vain « ces improvisations d'une maîtrise impeccable », annoncées dans la préface. On a évoqué à ce propos les fantaisies de Léonard de Vinci et l'observation de Daumier, on a cité Carrache et Holbein, Ingres, Delacroix, Goya, tous caricaturistes à leurs moments de loisir : mais ces précédents illustres ne sont pas une suffisante excuse à ceux qui ont mis au jour ces compositions qu'une signature de maître ne saurait suffire à rendre intéressantes.

Elle a quelque chose de sacrilège, cette piété posthume, qui consiste à fouiller jusqu'au tréfonds le tiroir des grands hommes et à livrer à la publicité leurs griffonnages les plus intimes, lettres ou dessins.

E. D.

Les Villes d'art célèbres. Le Caire, le Nil et Memphis, par Gaston Migeon. — Paris, Laurens, 1906, in-8°, 133 gravures.

La collection des *Villes d'art célèbres* vient de s'enrichir d'un nouveau volume, celui que M. Gaston Migeon a consacré au Caire, et l'on ne pouvait souhaiter pour cette ville un meilleur historien. Si les monuments de l'ancienne Égypte abondent dans le musée et aux environs, le Caire n'en est pas moins une ville surtout musulmane, la plus captivante peut-être, et celle où se sont conservés les plus merveilleux

monuments de l'art arabe ; or, M. Migeon, tout en admirant comme il convient les antiquités égyptiennes, est avant tout un amateur et un connaisseur des choses de l'art musulman ; mieux que personne il pouvait donc nous parler de ces mosquées, de ces palais, de ces fragments d'art décoratif, l'un des plus riches que le monde ait vus, qui ornent encore les ruelles pittoresques du Caire. Il l'a fait en érudit, avec une profonde connaissance de l'histoire et du style de tous ces monuments divers, mais aussi en poète, et son livre est de ceux qui se lisent avec joie. Il est parfois difficile, pour l'étranger de passage, de se retrouver au Caire dans les innombrables mosquées dont les minarets et les lourdes portes à stalactites l'appellent de loin : M. Migeon lui indique celles qu'il fera mieux de voir, et pourquoi elles le charmeront : c'est un service que le voyageur ne saura trop apprécier, et il sera reconnaissant à l'auteur d'avoir mis à sa portée tant de science avec tant de bonne grâce.

R. Kœchlin

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Art au XIX[e] siècle*, 1800-1900, par Léonce Bénédite. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, in-8°, 750 p., 250 fig. et pl., 20 fr.

— *Axel Herman Haig, aquafortiste.* — Londres, The Fine Art Society, fig. et pl.; 81 fr.

— *Manuel de l'histoire des beaux-arts (architecture, peinture, sculpture)*, par le Dr Ernest Wickenhagen. Adapté de l'allemand par Jacques Bainville. — Paris, Fischbacher, gr. in-8°, fig., 6 fr.

— *Les Grands artistes. Gainsborough*, par Gabriel Mourey. *Ruysdael*, par Georges Riat. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, pl., 2 fr. 50.

— *Notes sur l'art japonais. La peinture et la gravure*, par Tei-San. — Paris, Mercure de France, in-18, 3 fr. 50.

— *Les Musées d'Europe. La Belgique*, par Gustave Geffroy. — Paris, P. Lamm, in-4°, 200 fig. et 57 pl., 15 fr.

— *Les Grands graveurs. I. Les Eaux-fortes de Charles Méryon.* — Paris, Saarbach's news exchange, in-8°, 10 fr.

— *Causeries sur l'art et les artistes*, par Henry Hamel. — Paris, A. Lemerre, in-18, 3 fr. 50.



Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LA JEUNESSE D'HENNER[1]

LA VOCATION

I



Sans doute, il est un peu trop tôt pour étudier d'ensemble l'œuvre du grand artiste qui achevait de mourir le 23 juillet 1905, sourdement miné, puis terrassé, par une longue et épuisante maladie. Non pas que le jugement sur lui puisse être douteux. Il était de cette race de peintres qui se classent de leur vivant parmi les maîtres ; et, depuis vingt ans au moins, il faisait figure d'un ancien. Son art, qui ne « date » pas, ou très peu, l'avait fait, dans ce dernier quart de siècle, contemporain des maîtres des grandes époques. Dans les hommages que l'on rendait à sa robuste vieillesse, il entrait comme une pensée adressée à Léonard, à Corrège, à Titien, à Prud'hon. L'art d'Henner, si personnel pourtant, était une perpétuelle évocation de l'art éternel, affranchi des conditions de temps et de lieu. Ce point est hors de discussion, et une vue plus étendue, plus attentive de l'œuvre entière, ne saurait servir qu'à le confirmer.

Et toutefois, nous le répétons, l'étude d'ensemble de l'œuvre d'Henner serait prématurée à cette heure, tant la production de l'artiste fut abondante durant sa longue carrière, et si variée fut cette production, jusqu'aux environs de 1870 tout au moins, ou de 1875. Il convient de remarquer, en

1. La *Revue* a publié en 1898 (t. III, p. 49) une étude sur Henner par M. G. Séailles, que nos lecteurs n'ont certainement pas oubliée. Il nous a paru intéressant de leur faire connaître aujourd'hui dans le détail l'histoire des débuts du maître alsacien, que M. Rocheblave a pu écrire à l'aide de documents pour la plupart inédits. — N. D. L. R.

effet, que l'Henner dont on parle ordinairement est l'Henner non seulement d'un certain style, mais d'une certaine « manière ». Celle-ci fut la dernière et à coup sûr la plus significative de son tempérament, mais elle ne fut ni la seule, ni surtout la plus complète. Elle était saisissante, infaillible dans son effet énergique et immédiat sur le public. Elle était l'extrait et l'essence de l'art du maître : mais elle était aussi une formule. Et cette formule, l'artiste l'a répétée avec une complaisance excessive dans la dernière partie de sa vie. La maîtrise spéciale, à laquelle aboutit et dans laquelle tend forcément à s'immobiliser, au plus fort de son talent, un artiste dont la vision est une sorte d'idéalisme très coloré, c'est le testament d'un peintre, c'est le résumé de ce qu'il préfère en lui, ce n'est pas lui tout entier ; ce n'est surtout pas toute sa vie, et, à n'envisager que ce point d'arrivée, on risque trop de méconnaître les étapes.

Ces étapes sont singulièrement intéressantes à étudier : plus qu'intéressantes, indispensables à connaître. C'est un problème, en effet, difficile à résoudre à première vue, que cette transformation d'un petit paysan du Sundgau alsacien en un peintre de forte lignée ; d'un esprit élémentaire et peu cultivé en un artiste d'un raffinement profond et d'un goût presque impeccable ; d'un obscur instinct d'imitation en une conscience lucide, précise, impérieuse, de ce qui était directement assimilable à une telle nature et de ce qui lui répugnerait toujours. Ce « dégagement » progressif de lui-même, que le villageois obstiné poursuit chez ses divers maîtres, en Alsace, à Paris, à Rome, jusqu'à ce qu'il se soit conquis et ne relève que de lui-même, cette lente et patiente conquête, cette éclatante victoire, n'appartiennent qu'à ceux qui en naissant ont reçu le don. Ce don, chez Henner, fut frappant dès le début. Et l'on n'en peut suivre le développement sans admiration, tant la nature a écrit en gros caractères sur tout ce qui échappe à son crayon, à son pinceau ou à sa plume, le mot : vocation. Il nous est possible, grâce à d'obligeantes communications, de dessiner cette vocation d'un trait plus net que ne l'ont fait jusqu'ici ses divers biographes. Nulle ne fut plus irrésistible. Mais cette vocation elle-même eût peut-être avorté, si le futur artiste n'avait été deviné, encouragé par une famille admirable, à la pauvreté de laquelle rien ne coûta pour que son Benjamin pût accomplir sa destinée. Quel culte touchant l'artiste, plus tard parvenu aux honneurs, conserva et

accrut sans cesse envers ces premiers tuteurs de son enfance, quiconque a fréquenté Henner en peut témoigner ; et les portraits des membres de sa famille, vingt fois reproduits par ses mains pieuses, dans l'intimité de la vie de Bernwiller, attestent assez quelle place tinrent toujours dans son cœur sa mère, sa sœur Marie-Anne, son frère Grégoire, et surtout son frère Séraphin, sa femme et leurs enfants. Si l'art d'Henner est l'œuvre de sa vocation, Henner lui-même est l'œuvre de sa famille.

II

Simples paysans, les Henner étaient l'honneur et la probité mêmes. Le père du peintre, Georges-Guillaume Henner, né le 26 janvier 1772, mort le 9 décembre 1843, était cultivateur. Il habitait le village d'où sa famille semble avoir été originaire, Bernwiller (canton de Cernay, arrondissement de Belfort, département du Haut-Rhin). Les enfants furent nombreux à son foyer. Vint d'abord Marie-Anne, née en 1809 ; Ignace, né en 1812 ; Séraphin, né en 1815 ; Madeleine, née en 1819 ; Grégoire, né en 1823. A ces cinq enfants vint s'ajouter, en 1829, le surcroît inespéré d'un autre garçon qui sera notre Jean-Jacques[1]. Ni le père ni la mère n'étaient jeunes quand le cercle de famille se compléta ainsi. Georges-Guillaume était dans sa cinquante-huitième année, et sa femme, Madeleine Wadel, dans sa quarante-septième. Mais ce dernier-né fut, comme il arrive souvent, le mieux accueilli de tous et le plus choyé. Pourtant, son enfance vit la gêne et le souci au foyer. Un oncle, engagé dans de mauvaises affaires, avait grevé le ménage paternel. Et l'honnête père luttait, faisait tête à l'infortune, maintenait et relevait graduellement la situation. Quand il succomba à la tâche, en 1843, ayant autour de lui tous ses enfants sauf Ignace, mort au séminaire de Fribourg en 1834, il put contempler avec satisfaction la vaillante famille qui marchait sur ses traces, filles actives et ménagères, garçons laborieux et pleins de cœur. Et il dit en patois alsacien à Séraphin, dont le rôle de mentor s'annonçait déjà : « Le *petit* est intelligent, — son œil désignait Jean-Jacques, — il faudra le

1. L'extrait de naissance porte qu'il naquit le 5 mars 1829, à onze heures du soir. Le père est qualifié de cultivateur. Ont signé comme témoins : J.-Baptiste Cron, instituteur primaire, et Fr.-Joseph Dietman, cultivateur.

faire éduquer ». Séraphin promit, et jamais parole ne fut mieux tenue[1].

Or, en 1843, le « petit » était déjà placé en bonnes mains, et sa vocation, pressentie par son premier maître de dessin, commençait à s'accuser de manière à ne laisser sur ses aptitudes aucun doute. Bref, il suivait, depuis l'automne de 1841, les cours du collège d'Altkirch. Sa bonne étoile voulut qu'il y trouvât, parmi ses professeurs, l'excellent dessinateur Charles Goutzwiller, alors au début de sa carrière, et l'un des bons artistes du Haut-Rhin. Goutzwiller, né à Altkirch en 1819, n'avait que dix ans de plus que son élève. Il n'était pas encore marié. Ces deux circonstances expliquent l'intimité qui se forma, dès le début, entre le maître et l'élève, et les rapports étroits qu'Henner entretint toute sa vie avec toute la famille de son maître, sa femme, sa fille, son gendre et sa petite-fille. Après avoir peint maintes fois Goutzwiller, il devait exécuter le portrait de sa femme, puis de M[lle] Goutzwiller en communiante; puis peindre celle-ci après son mariage avec M. Andry, et enfin brosser — dans sa manière récente, — un charmant portrait de sa fillette Jeanne (aujourd'hui M[me] K...). Nul n'eut le pinceau plus reconnaissant qu'Henner.

Charles Goutzwiller, qui n'a pas été seulement un dessinateur, un portraitiste et un miniaturiste-décorateur de talent, mais qui a beaucoup écrit, tantôt collaborant à la *Revue d'Alsace*, tantôt rédigeant avec M. Ugot le *Catalogue du musée de Colmar*, a raconté lui-même, dans son ouvrage : *A travers le passé, Souvenirs d'Alsace*, comment il connut l'élève dont la gloire devait, plus tard, rejaillir en partie sur lui-même :

> Vers la fin d'octobre de l'année 1842 [exactement 1841], je reçus la visite d'un grand jeune homme à l'air doux et timide [c'était Séraphin], tenant par la main un petit garçon d'une douzaine d'années [exactement douze ans et demi], vêtu d'un veston et d'une culotte de velours brun, tel que les portaient alors les enfants de la campagne. Cet enfant, aux cheveux blonds et aux yeux bleus, avait le front très proéminent, signe d'une forte volonté. Son regard voilé et profond semblait cacher l'énigme d'une destinée peu vulgaire. Il s'appelait Jean-Jacques Henner...

Le portrait est exact. On reconnaît ce front bombé, puissant, têtu, qui caractérisait le visage d'Henner, avec cet œil d'un bleu doux, vague comme une eau profonde, signe de race chez l'Alsacien pur sang. Tel se

1. Séraphin Henner, né le 30 juillet 1815, mourut le 22 mai 1894. Ignace était mort en 1834; Madeleine en 1852, Grégoire en 1890 et Marie-Anne en 1893, à l'âge de 84 ans. Un dessin d'Henner, à la mine de plomb, représente sa sœur Marie-Anne l'année même de sa mort.



Cliché Braun, Clément et Cie.

La Sœur d'Henner pleurée par sa mère (1852)

montre déjà le futur peintre dans deux petits portraits à l'huile qu'il fit de lui-même entre la dix-huitième et la vingtième année. L'un d'eux (tous deux sont à Bernwiller), daté de 1847, est d'une gracieuse naïveté.

Jean-Jacques ne passa que trois ans au collège d'Altkirch, de 1841 à 1844. On a raconté souvent, et ceci est exact, de quels persévérants efforts l'élève paya ces trop courtes études. Il y a deux bonnes lieues de Bernwiller à Altkirch. Par tous les temps, le petit collégien les faisait, soir et matin. Parfois, cependant, si les routes étaient impraticables en décembre, il couchait chez le boulanger Landwerlin, où il avait, entre les classes, le gîte et la pâtée. Quoiqu'il s'appliquât aux classes, il ne reçut, en si peu de temps, qu'une instruction sommaire. Du moins soupçonna-t-il tout ce qu'il avait à apprendre. L'antiquité, vaguement indiquée à sa culture primaire, fut plus tard l'objet de sa curiosité. Quand il attrapait une notion sur elle, il la piquait en note, parmi ses dessins. Il y a quelque chose de touchant à relever ainsi, entre deux études de nymphes, au temps où il était de l'Institut, cette ligne : « 300 [ans av. J.-C.], Théocrite, poète bucolique; 500, Héraclite, philosophe grec qui riait toujours ».

Son principal succès, au collège, consista dans des prix de dessin, obtenus avec une supériorité remarquable. Un crayon de 1844, conservé par la famille, représentant des vaches à l'étable, atteste déjà une grande adresse d'imitation et, dans la facture, quelque chose de fort et de doux.

En automne 1844, la famille, mue par sa foi en l'avenir de Jean-Jacques et résolue à tous les sacrifices pour l'assurer, envoya le petit artiste à Strasbourg, pour y suivre les cours de Gabriel Guérin. Nous avons dit ailleurs[1] ce que furent les Guérin pour l'art à Strasbourg, quelque chose comme les Devosge à Dijon. Le premier des Guérin, Christophe, avait fondé en 1820 cette école gratuite de dessin, d'où devaient sortir, sous lui ou sous ses fils, deux générations d'artistes alsaciens, Brion et Jundt, Haffner, Théophile Schuler, Touchemolin et vingt autres. A sa mort, en 1831, Gabriel lui succéda et continua le soir, de 6 heures à 8 heures, cet enseignement bénévole, d'autant plus dévoué qu'il était plus désintéressé. Jean-Jacques prit donc place, à quinze ans et demi environ, dans cette « académie » privée, véritable école des beaux-arts au petit pied. Son tabouret voisinait avec celui de Lix. Il se lia tout de suite

1. *Le Mois littéraire et pittoresque* (septembre 1904), étude sur *les Musées de Strasbourg*, p. 280.

avec ce joyeux compagnon, improvisateur d'une verve facile, dont Henner gardait mainte composition dans l'atelier de la place Pigalle, en souvenir de leur longue camaraderie.

Gabriel Guérin était un bon maître, imbu de fortes études. Il avait été élève de Regnault : ses académies, qu'il avait rapportées de Paris, peuvent assez bien donner une idée de sa manière. Nous en avons retrouvé une parmi les académies anciennes d'Henner ; probablement elle lui fut donnée en souvenir par Guérin lui-même : « Gabriel Guérin, 1812, élève de M. Regnault ». On y voit un dessin élégant et noble de silhouette, avec des tailles et des hachures nombreuses, délicates, caressées. Un certain moutonnement de lumière sur les muscles, je ne sais quelle morbidesse jointe à des accents ressentis, tel était son style, le « style Regnault ». Henner apprenait avec lui la grâce, dans un grand style académique déjà disparu ; avec Goutzwiller, il avait appris la conscience, l'exactitude scrupuleuse et solide. Ces deux enseignements se recouvraient sans se détruire. Chacun déposa quelque chose dans l'âme plastique du jeune élève. Puis vint, avec Drolling, à Paris, une troisième et beaucoup plus longue, beaucoup plus profonde éducation.

Quand commença cette dernière ? La date de 1847, généralement adoptée, paraît inexacte. Parmi les académies conservées à Bernwiller, l'une porte cette date : « *1846, atelier Drolling, Julie Billi modèle* ». Henner était donc à Paris, chez Drolling, un peu avant 1847, probablement vers octobre 1846. La mort de Gabriel Guérin, survenue en 1846, avait dû hâter cette décision. Quoique, un troisième Guérin, Jean-Baptiste, se fût trouvé à point pour continuer le second, la famille d'Henner jugea sans doute, et avec raison, qu'un troisième noviciat provincial était superflu. Elle n'hésita donc point à franchir le grand pas, on devine au prix de quels sacrifices ! Henner ne parlait de ce temps que les larmes aux yeux. Quelle affaire, pour de simples paysans, que l'envoi d'un si jeune homme — dix-sept ans et demi, — et si timide, si gauche, dans la capitale ! Mais les exemples de Heim, de Drolling, tous deux Alsaciens, tous deux de l'Institut, leur donnaient du courage. Si Jean-Jacques allait devenir un autre Heim, un second Drolling ! En rêvant ainsi, Séraphin se croyait trop ambitieux pour son Jean-Jacques ; en réalité, il était trop modeste.

Le jeune homme, d'ailleurs, mordait tellement à son art, qu'entre



temps il s'était mis à la peinture tout seul, et comme en se cachant. De bric ou de broc, il s'était procuré des couleurs. Au collège d'Altkirch, il avait entendu parler de « terre de Sienne » ; il alla chez un droguiste demander de la « terre de Gien ». Quelle drogue lui donna-t-on? Tant il y a qu'il peignit, et que son premier morceau, fièrement daté de 1845 (il avait seize ans), est surprenant de sincérité et de vérité naïve. Son *Vieux menuisier* (Jean Hermann, un artiste à sa manière), est représenté à miracle, avec sa figure boucanée, son bonnet de coton à mèche rabattue, ses lèvres rentrées sur ses gencives démeublées, et son œil perçant. Le coloris des blancs et des bruns est déjà trouvé; Henner est coloriste et harmoniste de naissance. Voilà le premier point de départ de notre peintre. Le second point de départ, définitif celui-là, sera le prix de Rome. Mais qu'il est encore loin! et que d'efforts pour y atteindre!

III

On se représente malaisément, quand on n'a pu les suivre à la trace, les prodiges de volonté que dut accomplir Henner pour arriver à ce prix de Rome, d'où devait dépendre sa carrière. Il lui fallut une obstination, une force de travail incroyables, pour ne pas se rebuter dix fois. Quant à la famille, sa foi eut quelque chose de primitif et d'héroïque. Ce n'est pas trois ans, cinq ans, que dura cet apprentissage : c'est *douze années entières!* De l'automne 1846 à septembre 1858! Henner, arrivé à Paris à dix-sept ans et demi, n'en devait rapporter son premier laurier qu'à vingt-neuf ans et demi! Entre temps, il est vrai, il fit des haltes en Alsace. L'une d'elles, très prolongée, lui fut aussi très salutaire, et prépara le succès définitif. Sa trace est difficile à suivre jusqu'en 1854; néanmoins, nous avons retrouvé quelques jalons. A partir de 1854, la correspondance avec Goutzwiller nous sert de fil conducteur. Elle est infiniment précieuse, et nous ne saurions trop marquer notre gratitude aux mains pieuses de qui nous la tenons.

Suivons d'abord les étapes du jeune rapin à l'atelier Drolling et à l'École de la rue Bonaparte.

Henner est admis à l'École des Beaux-Arts, section de peinture, le 7 avril 1847. Son bulletin de présentation est signé par Drolling. Il est

conçu suivant la formule : « Je réponds de la bonne conduite de ce jeune homme, et je déclare qu'il est en état de concourir aux places[1] ». Donc, Drolling l'avait déjà vu à l'œuvre. Jean Jacques concourt aussitôt. Il est classé trente-huitième. Il a conservé son dessin : « *Mon premier concours des places a l'École des Beaux-Arts, mars 1847. Dubosc, modèle* ». Notons que son premier modèle fut ce célèbre Dubosc, dont le sculpteur Crauk a fait le médaillon et rédigé les souvenirs, *Soixante ans dans les ateliers des artistes.*

En 1849, « novembre, Blondel professeur », Henner dessine d'après l'antique ; en 1850, janvier, il est corrigé par David d'Angers le *Faune flûtant*, antique ; en 1850, mois de mars, au concours des places, atelier Drolling, il est classé vingt-quatrième. En 1851, au concours des places (Dubassé, modèle), il est classé dixième. C'est son plus haut rang. Un autre concours, non daté, nous le montre douzième, etc. Depuis quatre ans, il n'a guère avancé. Il n'a pas, décidément, la bosse des concours. Enfin, en 1852, le 25 mai, voici sa première récompense inscrite aux archives de l'École : troisième médaille de dessin d'après nature ; rien en 1853 ; le 24 mai 1854, 2e médaille de dessin d'après nature[2]. Maigre résultat de sept années de labeur ! Une année s'écoulera encore avant qu'il puisse affronter sérieusement le concours pour le prix de Rome. Ce concours, lui-même, il le subira deux fois inutilement ; et c'est la troisième fois seulement, — n'en déplaise aux biographes romanesques, — qu'il emportera le prix, d'ailleurs avec une éclatante supériorité.

Maintenant, écoutons ses confidences à Goutzwiller. Celui-ci lui avait conseillé, pour se faire la main, d'exécuter une copie à son choix. Henner, chose remarquable, va tout droit à Prudhon et choisit le *Christ en croix*[3]. Pendant qu'il besogne au Louvre, de hauts fonctionnaires alsaciens passent et l'encouragent : un ancien préfet, M. Durckheim ; un député, M. Migeon, etc. Mais cette copie coûte temps et argent. Qui la lui achètera ? Il espère un peu du gouvernement ; mais quoi ? il n'est pas connu. Et quoiqu'il juge sa copie très bonne, — « on n'en fait pas souvent de pareilles », — il conclut tristement : « Je le vois de plus en plus, que le

1. Registres de l'École. Élèves peintres, f° 283.

2. Ces deux morceaux furent envoyés à Goutzwiller et sont aujourd'hui chez sa fille Mme Andry, Coucy (Aisne).

3. Aujourd'hui dans l'église d'Altkirch, transept de gauche.

talent ne suffit pas; on a beau avoir du mérite, quand on n'a pas de protections, on a de la peine à se tirer de la fange » (9 août 1854). Là-dessus, le bon Goutzwiller écrit, *motu proprio*, au ministre, on devine avec quel résultat. Henner est inquiet, car « c'est la dernière année de subvention de son département ». Il voudrait avoir de l'ouvrage payé, au lieu de « s'humilier à faire une nouvelle demande, comme quelqu'un incapable de subvenir à ses besoins ». Ce qui l'irrite, c'est l'ineptie avec laquelle sont distribuées les commandes, sur des recommandations plus ineptes encore. Sur ces entrefaites, sa subvention est renouvelée au Conseil général; remis en selle, Henner déclare qu'il redouble d'acharnement et qu'il « ira jusqu'au bout » (2 décembre 1854).



ÉCOLIER (1854).
Dessin au fusain, rehaussé de crayon blanc.

En février 1855, on le voit faire des efforts désespérés pour se procurer une petite clientèle, et assurer le lendemain. Des amis, peut-être Goutzwiller, le mettent en rapport avec une femme de mérite, Mme Hommaire de Hell, veuve d'un explorateur distingué, né à Altkirch et l'une des gloires de sa petite ville[1]. Mme de Hell s'occupait alors de la rédaction des *Voyages* de son mari et de leur illustration. Jules Laurens, qui avait suivi celui-ci en Perse, était chargé de la partie artistique. Il offrit de l'ouvrage à Henner. Mais il fallait savoir la lithographie ! Qu'importe ? Henner l'apprendra. Et il s'y met. « Cela ne va pas trop, mais ça ira... » (avril). En mai : « La lithographie va. Je vais commencer un théâtre persan, avec une foule de monde. J'ai fait deux têtes de Persans. Pour la première fois, M. Laurens a été très content... »

Il peut donc, tant bien que mal, joindre les deux bouts. En même

1. Né le 24 novembre 1812, à Altkirch; mort à Ispahan, le 30 août 1848.

temps, il découvre les lacunes énormes de son instruction générale, et il se jette à corps perdu dans l'étude, car ses visées se font chaque jour plus hautes, et la conscience de sa vraie valeur grandit tout à coup, lumineuse et forte, chez l'ancien paysan. Ceci est admirable. Citons :

« Je travaille plus que jamais... Je n'avais aucune notion sur les habitudes, les mœurs de chaque peuple; je mettais vaguement des costumes grecs et romains, à tort et à travers, sans goût : de sorte que mes compositions, assez fortes de couleur et d'exécution, manquaient complètement de goût et de style... Aussi maintenant je fais des fouilles; j'ai un grand album dans lequel je fais des croquis et des calques... J'étudie Winckelmann... Je calque des dessins de vases grecs, je prends des notes, j'étudie la manière de composer des anciens qui étaient toujours simples. Les groupes sont calmes, et moi, au contraire, je suivais toujours de préférence les grands maîtres modernes, surtout les coloristes. Je faisais des mouvements exagérés manquant de goût. Je mettais de l'architecture mauresque dans des sujets romains ou grecs et réciproquement, ce qui me semblait le plus joli, sans savoir... Maintenant j'étudie tout cela; je travaille la moitié de la nuit; aussi, ne suis-je pas étonné de ce que je n'ai pas été reçu au concours du grand prix, auquel j'avais, je puis vous l'avouer, droit de prétendre. Quant à l'exécution, c'est-à-dire sous le rapport du dessin et de la couleur, ce changement me vient de ce que j'ai eu des conseils d'un grand maître [Picot, ou peut-être Cogniet?] qui me secoue rudement, et j'en profite, car je veux arriver quand même; et vous, qui avez guidé mes premiers pas, j'ai encore le droit de vous demander vos conseils. Dites-moi de travailler, car jusqu'ici je n'ai encore eu que des succès d'écolier qui sont bien au-dessous de moi. Je ne m'y trompe pas, car je regarde cela comme rien. Cette année, je veux être reçu en loges, je le veux, il le faut. Jusqu'ici, je n'ai fait que le désirer, je n'ai pas osé, ou plutôt je n'ai pas su faire voir ce que je savais. J'étais timide de ma nature, et, dans les concours, il n'y a rien de plus pernicieux. Mais je sens de plus en plus qu'il y a de l'étoffe en moi dont je n'ai pas fait usage. Il est encore temps; j'en ai perdu beaucoup, il est vrai, mais point par paresse ni par insouciance, mais parce que je ne me connaissais pas moi-même. Je ne savais ni ce que je pouvais faire, ni ce qui me manquait. Se connaître soi même, c'est beaucoup, pour ne pas dire tout... » (18 février 1855.)

Mot profond, vrai mot de maître. Le voile de « brouillard » est maintenant déchiré. Henner sait, et il voit. Il va foncer sur l'obstacle avec une sorte de furie. Encore un effort..., *plus que trois ans* d'efforts !

En mai, il concourt pour la première épreuve du concours de Rome sur ce sujet : *Mort de Saphire, femme d'Ananie*. Il juge son épreuve faible. Elle est « écrasée par les autres, qui sont noires et remplies de couleurs brillantes et empâtées comme de la maçonnerie. Cela ne me fait rien d'être refusé : *j'ai fait selon mon sentiment*, et je suis content presque. Toutes



Cliché Braun, Clément et Cie.

J.-J. Henner. — Adam et Ève découvrant le corps d'Abel.

Esquisse pour le Concours du Prix de Rome.

les autres esquisses se ressemblent comme vêture et comme arrangement. Eh bien ! je ne voudrais pas les avoir faites ; la mienne paraît originale en ce qu'elle est simple » (5 mai 1855).

« Faire selon son sentiment », et battre ses rivaux par la supériorité de l'œuvre sincère sur les ficelles d'atelier, voilà désormais l'idée fixe, l'idée juste. Même année, même mois, au concours d'académie peinte, Henner est encore battu, encore content et justement content : « J'ai été victime du sort au concours, mais non vaincu par mes concurrents, car, à l'avis de tous, ma figure était celle où il y avait le plus de vérité, et je ne voudrais pas en avoir fait aucune autre. Mais... elle manquait d'aspect sculptural, elle était trop jolie et trop vraie de couleur ; jusqu'aux poils, tout était d'une vérité banale, et elle était trop faite [1]. A l'école, il faut qu'une figure soit taillée par plans et à peu près [toutes] sur le même moule. Eh bien, plutôt que de faire de la peinture autrement que je sens ou que je vois, je préfère faire mon *mea culpa* sur les concours et faire de l'art à mon point de vue, selon mon sentiment » (28 mai 1855).

Là-dessus, il apprend des « nouvelles intimes » du jugement. On le renseigne sur la façon dont se jugent les concours : indifférence des uns, absence des autres, favoritisme ou lâcheté chez les membres d'un jury toujours trop nombreux, sans unité de vues, et surtout sans impartialité. Le malheureux, porté premier par un juge clairvoyant, avait « roulé » à travers toutes les places pour s'arrêter finalement à la dixième. Alors, révolté, écœuré, il n'eut plus qu'un désir : en finir, revoir son Alsace, son clocher, se reprendre, se « remonter le moral. Je n'y tiens plus ! » Il écrit ceci en juin 1855. Il dut partir peu après. C'est, avant la lutte suprême, la halte féconde en pleine nature, et sans maîtres, enfin !

IV

Pendant dix-huit mois au moins, il ne remet pas le pied à Paris. Ses projets ? Il ne sait. L'incertitude l'accable. De Mulhouse, le 30 septembre 1855, il écrit à Goutzwiller : « Dans ce moment, je ne sais pas du tout ce que je deviendrai ; non pas par découragement, mais par cette espèce d'abandon au sort dans lequel je me trouve ». Du moins, il ne veut pas

1. Le morceau (chez Mme Andry) est charmant en soi et parfaitement jugé par l'auteur.

être à charge aux siens. Aussi fier que pauvre, il cherche à gagner son pain. Et, peu à peu, il y parvient. Ici pourrait s'écrire, avec un peu plus d'espace et de documents, un curieux chapitre sur « Henner en Alsace, peintre de genre et de portraits ». Marquons-en la place, en attendant.

Henner avait conservé dans son cœur très chaud un inaltérable souvenir à ses premiers protecteurs alsaciens. Parmi ceux-ci, il faut nommer M. Charles Clavé, avoué près le tribunal, qui lui fit faire aussitôt son portrait, ainsi que celui de sa jolie et charmante femme, et lui procura plusieurs commandes. Il l'introduisit chez son frère, M. Gaspard Clavé, greffier, qui lui commanda aussi son portrait. Ceci se passait déjà en 1852. Lorsque, Henner revint, en 1855, pour séjourner, il est à croire que le sous-préfet, M. Montaubin, qu'il portraitura aussi, se fit son patron. De septembre 1855 à février 1857, nous voyons, par les lettres à Goutzwiller, le jeune artiste se faire une petite clientèle dans la région d'Altkirch et de Mulhouse. Relevons ici, à défaut de liste complète, ces premières œuvres, dont nous avons pu vérifier la date, entre 1847 et 1857 : d'abord les portraits, puis ses principaux tableaux de chevalet.

1847. Portrait d'*Henner par lui-même* ; un second, non daté, mais de la même époque. — 1848. *Sa sœur Marie-Anne*, petit, très gauche ; *son frère Grégoire*, peint sur carton, en mauvais état. — 1850. Portrait de *jeune homme*, petit, serré (musée de Mulhouse). — 1851. Portrait de *sa mère*, en coiffe du pays, peinture plus large et déjà bonne. — 1852. Portrait de son ami *Bæhrer*, à Altkirch ; portrait de *sa sœur Madeleine*, sur son lit de mort ; *son frère Séraphin*, en bretelles ; *son frère Grégoire*, en garde républicain (date approximative) ; portraits de *M. et Mme Charles Clavé*, tous deux intéressants, avec des parties fines et fortes, dans le premier surtout. — 1854. *Son frère Séraphin*, vu de face, en blouse, peinture claire, d'une douceur et d'une clarté exquises. — 1855. *L'abbé Hugard* (le *Curé alsacien* du musée du Luxembourg), serré et ferme comme un Holbein ; portrait de *M. Silbermann* ; portrait de *M. Montaubin, sous-préfet d'Altkirch*, représenté en uniforme, de profil, jusqu'aux genoux, morceau déjà remarquable de solidité, de finesse et de couleur, dans une gamme très difficile à traiter. — 1856. Portraits à Mulhouse (*M. Bertelé* notamment) ; deux portraits à Thann, trois à Riquewihr (*M. Trimbach*, *Mlle Trimbach* et *M. Maillard*) ; un à Altkirch (*M. Lehmann*), etc.

Les tableaux de chevalet ont ceci de particulier que, si on excepte le *Christ en Croix* copié de Prud'hon, le *Saint Louis de Gonzague* (1854) de Bernwiller, et des *Madeleine*, des *Saint Jérôme* ou des *Ecce homo*, qui sont de pures compositions scolaires, ils traitent de sujets empruntés à la vie intime et familière, en toute sincérité. L'exemple le plus frappant en est dans la petite toile si saisissante, qui représente *sa mère pleurant sa sœur morte* (Madeleine, décédée en 1852). Quel sentiment grave, quelle douloureuse ferveur dans cette œuvre où Henner rejoint d'instinct les primitifs ! Et, de même, combien attachant cet *Intérieur alsacien* (1854), où l'on voit sa mère, sa sœur Marie-Anne barattant le beurre, avec deux enfants du village groupés autour d'un poêle ! Et cet autre *Intérieur*, du musée de Mulhouse (1855), d'une si jolie naïveté, avec ses enfants et son chat ! Enfin, le tableau qu'il donna pour une loterie en 1856, n'est-il pas charmant d'intimité ? Une petite paysanne, en bonnet, se chauffe à un poêle de forme ancienne. A le voir nous rêvons d'un Chardin alsacien.



Cliché Braun Clément et Cie

PORTRAIT DE Mme CHARLES CLAVÉ (1852).

Ainsi peignait-il à loisir, s'abandonnant à sa pente, loin des donneurs d'avis, commençant d'ailleurs à gagner aisément sa vie à ce métier ambulant. Mais l'ancien candidat au prix de Rome se réveilla un matin. L'ambition le mordit de nouveau, et il alla, comme il disait, « se retremper ». Il reparut à Paris, fin février 1857, et reçut quelques conseils de Cogniet, qui lui fit éclaircir sa palette. Il revint à l'atelier de Picot. En mai 1857,

il concourait pour le prix de Rome, était admis, et montait en loge avec le numéro 5. Le sujet était la *Résurrection de Lazare*. Son esquisse fit un très grand effet. « Mon Lazare se trouve debout, la figure recouverte d'un linceul ». Il ne décrocha point le prix cette fois, mais se tint déjà très heureux de vivre trois mois, en loge, aux frais de l'État. Picot cependant, le vieux Heim et Horace Vernet l'avaient remarqué et fondaient sur lui des espérances. Ces espérances ne furent point trompées. Enfin, au concours de 1858, Henner emportait le premier prix de Rome : la journée du 25 septembre 1858 le payait de douze années de lutte, et souvent de misère. Tout le monde connaît, à l'École des beaux-arts, son *Adam et Ève découvrant le corps d'Abel*, l'un des meilleurs de la collection. L'acclamation fut cette fois unanime. Mais la tête ne tourna pas au solide Alsacien, et c'est avec une jovialité amusée, nuancée de fierté légitime, qu'il fait part de ce beau succès à son maître :

(13 juin.) « Le sujet que nous avons à traiter est *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*. Pas plus long que cela. Aussi M. Horace Vernet s'est mis à rire quand il nous voyait attendre la dictée du programme... Quant à moi, je n'aurais pas pu choisir un sujet qui convienne mieux à ma nature. Ce qui ne veut pas dire que j'en fais un chef-d'œuvre. Mon Abel est couché tout le long du premier plan : Ève, à genoux, s'élance vers lui : Adam, au contraire, semble plutôt reculer, car il a deviné tout de suite, tandis qu'Ève pourrait encore douter... » — (4 sept.) « Me voilà entre les mains du sort... M. Horace Vernet était délégué de l'Académie pour poser les scellés... Le lendemain, je suis allé le trouver chez lui : j'avais remarqué qu'il portait une attention particulière à mon tableau. M. H. Vernet m'a fort bien reçu et m'a affirmé que j'aurais le prix. C'est sa conviction... Maintenant les autres seront-ils de son avis ? Lui prétend que oui, et moi j'ai lieu d'en douter. »

Après le succès (30 septembre) : « J'espère pouvoir vous embrasser sous peu. Vous ne vous seriez jamais douté qu'un de vos élèves aurait un jour le grand prix ! Et un grand prix comme il n'y en a pas beaucoup à l'École, car M. Vernet me l'a dit, qu'il n'y avait guère que celui de M. Heim qui marcherait avant le mien... »

Du même coup, Henner obtenait le prix Leprince, attaché au grand prix, soit une somme de mille francs. Avec la gloire, c'était le Pactole !

(*A suivre.*) S. ROCHEBLAVE

LES

NOUVELLES DÉCOUVERTES EN SUSIANE[1]

I



FIG. — IMMOLATION DE PRISONNIERS.
Base d'obélisque en diorite.

Au mois de juillet dernier, les représentants officiels du gouvernement inauguraient, au musée du Louvre, la galerie nouvelle affectée aux monuments et objets d'art rapportés par M. J. de Morgan de ses fouilles de Suse. C'est une salle spacieuse, très bien éclairée, décorée sobrement et avec goût de peintures en rapport avec les objets exposés, et destinées elles-mêmes à les mieux faire comprendre ; des écriteaux indicateurs guident le public. Bref, on ne peut qu'applaudir sans réserve à cette installation, qui forme le digne pendant des belles publications que, sous le nom de *Mémoires de la Délégation en Perse*, poursuivent avec tant d'ardeur M. de Morgan et ses zélés collaborateurs.

J'ai déjà donné dans la *Revue*[1] un aperçu des premières découvertes ; j'ai raconté l'origine de la mission et fait connaître à mes lecteurs les étonnants monuments qui s'appellent : la *Stèle de Naram-Sin*, le bas-relief de *la Fileuse* et les bijoux achéménides. Depuis lors, les découvertes se sont succédé là-bas, dans les tells susiens : la plus sensationnelle a été celle de la stèle de Hammourabi, sur laquelle est gravé le plus ancien code de lois que l'on connaisse ; je me garderai d'en parler, car cet extraordinaire monument, plus ancien que les Tables du Décalogue de Moïse, a bien provoqué deux cents commentaires spéciaux, tant à l'étranger qu'en France. Qui oserait, après cela, présager les surprises que les fouilles nous réservent encore ? Les ruines de Suse couvrent une étendue de 12 à 15.000 hectares. Depuis le 1er janvier 1897 jusqu'au 15 avril 1905, M. de Morgan déclare avoir enlevé environ 280.000 mètres cubes de déblais de toute nature. Il estime que, pour mener les fouilles à leur terme final, il reste 1.220.000 mètres cubes de terrain à excaver ; à raison de 35.000 mètres cubes par an, l'exploration archéologique de Suse durera environ 35 années[2].

L'éloquence de tels chiffres dispense de tout commentaire. Nous pouvons dire seulement que nous sommes loin encore de tenir la solution des grands problèmes historiques soulevés par ces admirables recherches, dans une contrée où, dès les premiers âges du monde, se heurtèrent des races diverses : Sémites, Ariens et peut-être Touraniens ; problèmes troublants et passionnants, puisqu'ils touchent aux origines de traditions et de civilisations dont, en somme, nous avons recueilli l'héritage. Les premières campagnes de fouilles viennent donc seulement balbutier, pour ainsi dire, un commencement de réponse à ces questions ; aussi, loin de satisfaire notre soif ardente de la vérité complète sur les commencements de l'humanité policée, elles ne font que l'attiser davantage : « On verra, dit mélancoliquement le P. Scheil, l'éminent déchiffreur des textes au fur et à mesure de leur découverte, on verra, par les textes proto-élamites, combien est courte notre science sur les origines, dont la limite recule toujours, et sur

1. Voir la *Revue*, t. XI, p. 297 (1902).

2. Au fur et à mesure des découvertes, les résultats en sont publiés, les monuments reproduits et commentés dans une vaste publication intitulée : *Délégation en Perse. Mémoires publiés sous la direction de M. J. de Morgan, délégué général* (in-fol. Leroux, éditeur). Huit volumes ont déjà paru ; le neuvième est sous presse.

les premiers facteurs de la civilisation, dont le nombre augmente toujours! »

Pourtant, malgré cette perspective presque désespérante, nul ne songe à se laisser aller au découragement. Loin de là! l'ardeur des recherches ne fait que redoubler, et dans l'impatience de savoir, nous nous défendons mal de tirer des conclusions générales de recherches qui n'en sont encore, en quelque sorte, qu'à leur début. Soyons prudents et réservés et sachons nous borner à des constatations matérielles.

Dans les tells jusqu'ici attaqués par la pioche, le sol vierge est à environ 25 mètres de profondeur. La première couche de déblais renferme des silex taillés, des poteries primitives en terre rougeâtre aux parois

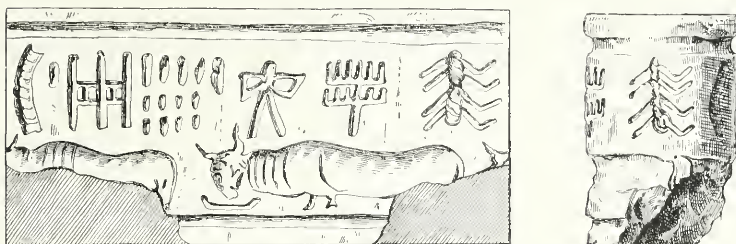


Fig. 2. — Cylindre en os, portant une inscription en hiéroglyphes.

épaisses et d'autres objets analogues à ceux de toutes les stations préhistoriques. Au-dessus de cette zône primitive, on constate l'existence d'une civilisation plus avancée, qui a produit des vases en grès ou en calcaire et surtout, — ce qui est fondamental, — des sceaux ou cachets, le premier témoignage d'une culture distincte de l'état sauvage. Ces sceaux, de forme hémisphérique, sont percés d'un trou de suspension. La base, ou face plate, est ornée de figures d'animaux, gravées d'une manière rudimentaire, à l'aide de la bouterolle et de la pointe : le sujet le plus ordinaire est un lion ou une tête de lion. Mais nulle part, dans cette épaisseur de débris, on ne rencontre encore les métaux ni la moindre trace d'une écriture quelconque. Les habitations étaient des huttes en terre pilée ou en briques crues.

Une épaisse couche de cendres et d'autres indices non équivoques

permettent d'affirmer que la civilisation antéhistorique que nous venons d'indiquer a disparu par le massacre des habitants et l'incendie de leurs demeures. Déjà, à cette époque à laquelle il est impossible d'assigner une date, même approximative — les conjectures chronologiques de M. de Morgan provoqueraient plutôt quelque scepticisme, — Suse a subi l'invasion étrangère. Des pillards se sont installés à la place des indigènes, après les avoir fait disparaître. C'est donc une civilisation nouvelle qui, se superposant aux couches préhistoriques, nous fait entrer dans le domaine véritable de l'histoire : c'est le début de la période élamite-anzanite. Ces envahisseurs appartenaient à la race à laquelle Suse doit ses premiers documents écrits. Et, en effet, les inscriptions, bien qu'elles soient encore à peu près lettre morte, sont, sans contredit, ce que cette période nous a, jusqu'ici, livré de plus important. Toutefois, il ne paraît pas, d'après ce que nous venons de dire, que l'écriture hiéroglyphique, d'où est sortie l'écriture cunéiforme, ait été inventée à Suse même.

Le plus ancien texte connu est gravé sur un cylindre en os. Au seul aspect des signes, on est frappé de la prodigieuse antiquité qu'il faut leur assigner : ce sont encore de véritables hiéroglyphes. On y distingue, semble-t-il, un insecte, un double peigne, un quadrupède, un oiseau, des grains de blé, un homme portant un double fardeau sur ses épaules. La partie inférieure du cylindre est décorée de deux taureaux qui penchent la tête chacun sur une mangeoire (fig. 2).

A la suite de ce vénérable objet qui, jusqu'ici, paraît représenter à lui seul la première étape de l'écriture qui devait devenir cunéiforme, prennent place des séries de tablettes d'argile cuite, dont la face principale est couverte d'une écriture dans laquelle les signes sont presque déjà cunéiformes, mais appartiennent à un système autre que celui de la Chaldée primitive : ils ont l'aspect linéaire et géométrique. Dans la même période paraît l'usage des cylindres dont la surface est ornée de représentations animales, et qu'on déroulait sur les tablettes, avant de les soumettre à la cuisson ou de les faire sécher au soleil. Ces cylindres sont en pâte émaillée : on n'en a encore retrouvé qu'un petit nombre, mais les empreintes faites avec des objets de cette catégorie se constatent sur la plupart des tablettes d'argile. Une des plus intéressantes représente des géants léontocéphales ou taurocéphales, qui domptent des lions comme

en se jouant. Le style, tout à fait remarquable, rappelle celui de certains animaux sur les plus beaux des cylindres chaldéens[1].

On a aussi, de la même civilisation, un grand nombre de tablettes en terre cuite, sur lesquelles sont écrits des contrats d'intérêt privé, avec des comptes où le P. Scheil a retrouvé les éléments de la numération et des calculs mathématiques; des vases en albâtre, souvent ornés de lignes incisées, qui forment des dessins géométriques; certains de ces vases ont la forme d'animaux, tels que canards, porcs, poissons, singes, types généralement figurés d'une façon sommaire et rudimentaire.



Fig. 3. — Bas relief archaïque en diorite.

Au-dessus de la zône proto-élamite, les ruines deviennent confuses et appartiennent à diverses époques : le sol susien, on le constate, a été sans relâche bouleversé et saccagé. Heureusement, le fanal de l'histoire commence à éclairer notre marche et permet de classer chronologiquement le pêle-mêle de ces débris. Les textes écrits, en nombre de plus en plus considérable, se partagent dès lors en deux grandes catégories : les uns sont conçus dans un idiome sémitique, les autres dans la langue anzanite. Ils nous donnent des noms de rois, leurs titres, leur généalogie. A l'aide de ces indications, rapprochées de ce que nous avaient déjà appris, sur

1. *Mémoires* de la Délégation. t. VI. pl. XXIV.

Suse, les inscriptions de la Chaldée et de l'Assyrie, on a pu planter les premiers jalons de l'histoire de ce puissant empire élamite, dont les annales tout entières ne tarderont pas à constituer un chapitre nouveau de l'histoire du monde ancien.

Après l'époque mythique, dans laquelle prennent place des rois élamites comme Houmbaba et Koudour, dont les noms n'ont paru, jusqu'ici, que dans les poèmes et récits légendaires, les plus anciens textes historiques nous montrent les princes d'Élam, vassaux de suzerains mésopotamiens. Longtemps les rois de la Chaldée imposèrent leur domination à l'Élam ; mais un jour vint où les rois élamites, à leur tour, firent la conquête de la Chaldée. Koudour-Nakhounté, vers 2300, pilla les villes chaldéennes, en emporta les trésors, les statues et les richesses de toute sorte, et orna sa capitale de toutes ces dépouilles.

Plusieurs siècles plus tard, vers 2050, avec Hammourabi et Kourigalzou, les Babyloniens prennent leur revanche et s'emparent de Suse. Un retour de fortune ramène les Élamites en Chaldée : un roi de Suse, Choutrouk-Nakhounté, se vante d'avoir dévasté des centaines de villes en Chaldée, emmené plusieurs rois en captivité et bâti à Suse un grand nombre de temples. Son petit-fils, Chilkhak-in-Chouchinak, restaure ces mêmes édifices où étaient déposés, entre autres objets précieux, les stèles, les *koudourrous*, les statues des divinités chaldéennes, et tous les objets précieux dérobés aux villes de la vallée du Tigre. On connaît, après ce prince, les noms d'une vingtaine d'autres rois susiens, appartenant à deux ou trois dynasties différentes, et sous lesquels on entrevoit, à Suse même, des conflits de races diverses, révélés aussi, d'ailleurs, par ces langues multiples qui se servent, les unes et les autres, de l'écriture cunéiforme.

Tour à tour vainqueurs et vaincus, les Susiens passent du rôle d'envahisseurs à celui d'opprimés ; les razzias succèdent aux razzias, se dirigeant dans des sens opposés, comme souffle le vent des tempêtes. Les rois de Ninive, devenus les plus puissants à partir du XIIe siècle, se constituent les protecteurs de la Chaldée après l'avoir conquise. Alors, sous Sargon (722-705) et ses successeurs, rois d'Assyrie, s'engage une lutte gigantesque, qui finit par la ruine de Suse, sous Assurbanipal, en 647. Elle fut pillée et saccagée de fond en comble ; les statues des dieux chaldéens, prisonnières depuis quinze siècles, reprirent le chemin de la Mésopota-

mie et furent réinstallées solennellement dans leurs vieux sanctuaires.

Suse retrouva pourtant encore son ancienne splendeur, avec la seconde dynastie des rois de Perse Achéménides : Darius fils d'Hystaspe en fit la capitale de ses États, et elle demeura, jusqu'à l'arrivée d'Alexandre, le plus important des foyers de l'art et de la civilisation perses.



Fig. 4. — Koudourrou inachevé.

II

Les détails dans lesquels nous venons d'entrer étaient nécessaires pour faire comprendre la nature composite de l'ensemble des objets que la mission de Morgan a retrouvés à Suse. Une bonne partie d'entre eux est d'origine chaldéenne.

Le plus ancien monument de l'art sculptural qu'on ait exhumé à Suse, est une stèle chaldéenne, qui, à la suite d'une des conquêtes auxquelles nous avons fait allusion, fut transportée de la Babylonie à Suse. C'est l'obélisque en diorite noir du roi Manichtou-Irba ; il est taillé en forme de pyramide, et ne comporte qu'une longue inscription, au moins dans son état actuel.

D'origine aussi mésopotamienne est un fragment de dalle de diorite, sur lequel est sculpté en relief un de ces génies fantastiques qui sont particuliers à la mythologie chaldéenne : il a une tête humaine, se tient debout, saisissant des deux mains les branches d'un arbre sacré, pareil à celui

qui est représenté sur les cylindres chaldéens. L'œil est énorme et disproportionné, le nez proéminent et busqué, le bas du profil fuyant. La bouche est surmontée d'une mince moustache retombante, et la barbe, formée à sa naissance de boucles régulières, est divisée en une série de tresses droites qui s'étalent en carré sur la poitrine. Un bandeau strié, terminé par un ornement qui a la forme d'une oreille d'animal, constitue la coiffure, d'où s'échappe une lourde tresse de cheveux enroulée sur elle-même à la hauteur de l'épaule. Le sommet de la tête était surmonté de cornes gigantesques. A partir des reins, le corps se termine par des pattes d'animal et une queue de lion. Le style et le type de ce génie rappellent tout à fait les bas-reliefs les plus archaïques de Tello (fig. 3).

D'autres reliefs en pierre déroulent à nos yeux un convoi de prisonniers enchaînés, ou bien les épisodes d'un siège, l'immolation des prisonniers (fig. 4), les vautours dévorant les cadavres sur les champs de bataille; ou bien, c'est un prince tenant à la main un filet de pêcheur dans lequel sont entassés de malheureux prisonniers, comme des poissons, suivant l'expression biblique; ou bien encore, c'est l'image d'un dieu à longue barbe, à large carrure, placidement assis sur son trône, et recevant les hommages du prince qu'il protège. Ces scènes, à la fois expressives et froidement naïves, sont d'excellents spécimens de l'art chaldéen primitif, tel que Tello nous l'a révélé. Importés à Suse par la conquête, elles n'ont rien de susien.

Nous savons qu'il en est de même de la fameuse stèle triomphale du roi Naram-Sin, dont nous avons déjà parlé ici[1]. Le célèbre code de Hammourabi, que connaissent bien aussi mes lecteurs, n'est pas, lui non plus, d'origine susienne. Hammourabi était roi de Babylone, et la stèle sur laquelle est gravée sa loi a été apportée de Chaldée : le texte même nous apprend qu'elle se trouvait primitivement à Sippara, dans le temple du Soleil : c'est Choutrouk-Nakhounté qui la fit transporter à Suse, lors de son expédition victorieuse en Mésopotamie[2].

Chaldéens aussi sont les nombreux *koudourrous*, ou titres de propriété, gravés sur des cailloux ovoïdes en diorite, dont M. de Morgan a enrichi le musée du Louvre. L'étude des étranges figures qui les décorent ne permet

1. Voir la *Revue*, t. XI, p. 304-305.
2. *Mémoires* de la Délégation, t. IV, p. 11 et suiv., et t. VII, pl. V.

pas de douter qu'elles appartiennent au panthéon chaldéen ; leur style est identique à celui des *koudourrous* recueillis dans la Chaldée même ; enfin, les noms des personnages mentionnés dans les inscriptions qui accompagnent ces figures, la langue, l'emplacement des propriétés mentionnées, tout est chaldéen (fig. 4).

De cet aperçu sur les sculptures en pierre mises au jour, jusqu'ici, par les fouilles de Suse, une donnée générale essentielle se dégage : c'est que la sculpture sur pierre n'a pas été pratiquée à Suse : tous les monuments retrouvés proviennent de la Chaldée et sont d'art chaldéen ; ce sont des sculptures chaldéennes importées à Suse par les conquérants élamites. Cette conclusion, que l'avenir modifiera ou atténuera peut-être, paraît pourtant confirmée par ce que nous connaissons des matériaux employés dans les constructions architecturales. Il n'y a point de pierre : on ne construit qu'avec la brique cuite au four ou séchée au soleil ; les colonnes elles-mêmes, comme à Tello, sont formées d'un assemblage de briques, les unes carrées, les autres rondes ou en segments de cercle, qui portent toutes le nom et la formule protocolaire du roi constructeur de l'édifice.

E. BABELON

(A suivre.)



LE NOUVEL HOPPNER DU LOUVRE

GRAVURE DE M. LESEIGNEUR



N a signalé en son temps, dans la *Revue*[1], l'entrée au musée du Louvre d'une seconde toile de John Hoppner, le rival de Lawrence, né en 1758 et mort en 1810, au plein de la gloire posthume de Reynolds : après le *Master Hare* de celui-ci, que traduisait naguère, pour les lecteurs de la *Revue*, le burin élégant de M. K. Dupont, après le *Portrait de Mr. et Mrs. Angerstein* de celui-là, que nous grava, en 1897, M. E. Buland, voici aujourd'hui le *Portrait d'une femme et d'un jeune garçon*, de J. Hoppner, dont M. Leseigneur a su transcrire avec vigueur les attitudes un peu contraintes et le sourire un peu forcé.

La femme, en robe blanche, serrée à la taille par une ceinture de soie jaune, est assise et tient de la main gauche, ramenée sur ses genoux, une écharpe noire; de son bras droit elle enlace un jeune garçon, debout près d'elle et vêtu d'un costume noir à liserés rouges; les deux figures, aux carnations vives et fraîches, s'enlèvent sur un fond d'arbres et de roches sombres, qui s'ouvre, sur la droite, pour laisser apercevoir la mer, au loin.

Achetée en 1904, cette peinture estimable, sans être toutefois caractéristique de la manière de J. Hoppner, permet cependant d'apprécier l'aisance et la souplesse de ce spécialiste des portraits de femmes et d'enfants, qui aimait à encadrer ses figures dans des « paysages vrais », comme le prouvent, entre tant d'autres de ses chefs-d'œuvre, le *Portrait de la comtesse d'Oxford* et *le Soleil couchant*.

E. D.

1. Voir la *Revue*, t. XVII, p. 154.







ARTISTES CONTEMPORAINS

FRANZ VON LENBACH[1]

(1836-1904)



Je ne conteste pas que Lenbach, si inquiet de la vie intérieure, ait cherché à donner le change sur son inévitable défaut d'observation. Malheureusement, les particularités morales sont rarement traduites avec justesse, quand on est contraint de les rendre sur la simple idée qu'on s'en est faite. L'idée du peintre, touchant Guillaume Ier « empereur militaire », ou sur Frédéric III, « prince mélancolique et rêveur », est trop sommaire pour qu'il ait pu la réaliser profondément en sa langue plastique. Que si l'on veut voir un portrait à l'expression complexe, certainement remarquable, mais troublante, équivoque même, par ceci qu'elle est, de toute évidence, le produit d'un raisonnement et non d'une étude suivie d'un personnage, qu'on regarde, au musée de Munich, le portrait du pape Léon XIII. Lenbach l'a peint en Allemagne, en 1885, d'après une étude exécutée en une heure, au Vatican, l'année précédente, et d'après quelques notes furtives, crayonnées par le

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 63 et 97.

peintre au cours de deux ou trois audiences publiques accordées par le pontife à des groupes de pèlerins. On reconnaît, à première vue, que Lenbach a été obsédé, tout le temps de son labeur, du désir de représenter un pape diplomate, à la physionomie pleine de subtils contrastes, mobile et sérieuse, bienveillante et féline, rassurante et sarcastique. Le chef de l'Église est assis, en rochet, en camail de velours rouge bordé d'hermine, la petite calotte de soie blanche au sommet du crâne. Il incline légèrement la tête à gauche, dans un mouvement d'attention, presse de la main gauche, un peu nerveusement, la volute du bras de son fauteuil, ramène distraitement sur sa jambe sa main droite, à l'annulaire orné de « l'anneau du Pêcheur ». Cette tête maigre, d'une pâleur jaunâtre de cierge, émerge du bourrelet d'hermine, porté par un cou mince au-dessus d'un corps chétif et résistant. Le front est bombé, strié de rides incisées, modelé durement ; les yeux peu saillants, maintenus fixes non sans peine, cernés de paupières gonflées ; le nez long ; la bouche large, aux lèvres fines et serrées, encadrée ou accompagnée de plis très nets. Tel s'offre ce morceau laborieux, comparé, par des critiques allemands, aux portraits de Jules II de Raphaël, et d'Innocent X de Velazquez. Je le tiens pour le dernier mot de la peinture d'intellectualité, enhardie à substituer ses inductions sans contrôle aux données de la nature. A l'époque où Lenbach préparait son œuvre, j'ai eu l'occasion de voir Léon XIII. Il avait une physionomie prodigieusement spirituelle, mais beaucoup moins aiguë, bien plus reposée, bien moins dramatique, pour tout dire, et surtout moins voltairienne que celle du portrait. C'est que ce peintre a suivi, à distance du modèle, un programme en quelque sorte littéraire. Il a fixé, non une impression d'après le vif, mais des impressions lentement accumulées sous l'effort de réflexions continues. Mais peut-être, au demeurant, par l'énergie et l'étrangeté d'un travail qui nous renseigne sur les préoccupations de Lenbach plus intimement que sur l'énigmatique individualité de Léon XIII, ce portrait doit-il etre compté parmi les plus significatifs en cette série ingrate.

La seconde rubrique du catalogue de notre portraitiste comprendra les portraits des ministres par qui se meuvent les forces des États. Deux types exceptionnels dominent de haut ce groupe, — types violemment tranchés, saisissants en leur contraste et supérieurement pénétrés : à savoir, les deux

véritables fondateurs du nouvel Empire allemand sous l'hégémonie de la Prusse : Bismarck, le génie politique subtil et brutal ; Moltke, le génie militaire aux minutieux calculs, aux déductions implacables. Dans l'ordre de ses peintures, c'est par le soldat que Lenbach a commencé. Il a donné



Le Pape Léon XIII.
Nouvelle Pinacothèque, Munich.

de lui, en 1873, en 1878, et dix ans plus tard, trois effigies inoubliables. Le voici d'abord, en petite tenue, assis, les mains sur une table, réfléchissant et décidant ; le voilà ensuite, debout, drapé dans sa capote, coiffé du casque à pointe ; enfin, on le voit de profil, sans perruque, en grand manteau, mystérieux, obsédé d'accomplissements sinistres. Visage sec, glabre, ridé, glacé, corps émacié, d'apparence chétive et, pourtant, invincible aux fatigues et aux intempéries, de Moltke est une figure tragique, presque

effrayante de silence et de contension. Ce n'est pas lui qui a créé les situations terribles d'où sont issus les conflits de peuples : c'est lui qui ourdit les guerres, masse ou disperse les armées, établit les convergences, ouvre, la veille, les routes du lendemain, dresse les vastes embûches autour de l'ennemi, mène au loin sans bruit, quasi sans paroles, comme mathématiquement, l'action fatale. Ainsi l'a montré Lenbach dans l'esprit de son rôle de fatidique ordonnateur. Parfois, dit-on, le modèle reprochait au peintre de le vouloir représenter en héros désireux de gloire personnelle, lui qui n'entendait être qu'un joueur caché, penché, au nom de l'Allemagne, sur l'échiquier du destin. Il est possible que l'artiste ait eu, originairement, cette fantaisie, mais en ses œuvres que nous voyons, rien n'en est demeuré, si bien qu'on ne saurait plus concevoir de Moltke autrement qu'il ne l'a fait voir. Je me souviens d'avoir rencontré un jour le sombre capitaine, seul et marchant les mains derrière le dos, au Thiergarten, à Berlin. D'un pas égal, il allait, sans rien regarder autour de lui, perdu en des espaces intérieurs, s'absorbant dans ses pensées. Ceux qui le connaissaient contaient ceci : de Moltke tenait de sa mère une âme tendre et rêveuse, mais le malheur avait creusé en lui des abîmes de désolation. Sa femme, une angélique créature, qu'il aimait d'un religieux amour, était morte en son printemps ; il n'avait plus eu d'autre joie en ce monde que de la pleurer. Afin de faire face à la vie, il s'était replié sur lui-même et, protestant rigide, refoulant au plus profond de soi les élans d'une vaine sensibilité, il s'était anéanti en ses devoirs. Sachant ces choses, nous croyons retrouver dans ses yeux clairs, aux lueurs d'eau dormante, tels que les rend Lenbach, quelque reflet de son intime nature, immolée, non abolie. Au total, ces portraits noirs, durs, étranges, particularisés et, encore un coup, tragiques sans ombre d'emphase, sont bien d'un ascète, chef de guerre et savant. Le peintre n'a, sûrement, rien exagéré.

Bismarck était un tout autre homme. Colosse à face de molosse, il avait la figure d'un grand seigneur féodal, conscient de sa puissance et naturellement heureux. Son double caractère, essentiellement germanique, était à la fois d'un diplomate et d'un soldat, — diplomate à ce point retors qu'il en perdait la notion du scrupule, — soldat débordant à ce degré qu'il devenait un soudard. Personne ne fut plus jaloux de son autorité, plus exaspéré des contradictions sous quelque forme qu'elles



Franz von Lenbach. — Le Maréchal de Moltke

vinssent à se produire. Je l'ai vu entrer au Reichstag, avec la mine superbe et réjouie d'un maître qui vient faire la loi et qui n'est disposé à supporter aucune résistance. Je l'ai vu monter à la tribune, jeter aux députés de l'opposition des phrases stridentes et de massives railleries, discuter les questions d'une voix de commandement, en brandissant un énorme crayon de charpentier, dont il se servait d'ordinaire pour prendre ses notes, comme il eût fait d'un bâton de maréchal, puis, brusquement, abattre sur le bois du pupitre l'écrasante massue de son poing serré. Cet homme avait deux physionomies. Sa gamme de manières d'être allait de la séduction raffinée à la bonhomie joviale et cordiale, de l'insinuation impérieuse à la menace ouverte, à la méprisante arrogance, à l'insolence sans frein. Dans sa maison, simple, familial et même volontiers débridé, il plaisantait, jouait avec les enfants, caressait les chiens, aimait la bonne chère, buvait sec et fumait assidûment la pipe. Les paysans de ses domaines, — à Varzin, par exemple, — le trouvaient bienveillant et accommodant. Pour passion dévorante, il eut l'orgueil de sa personnalité et l'amour du pouvoir. C'est pourquoi il souffrit mal sa disgrâce. Ses derniers jours s'empoisonnèrent d'amertumes et de rancœurs. Certes, la synthèse d'une figure aussi diverse ne se pouvait ramasser en un petit nombre de traits. Mais il fut donné à Lenbach, si mêlé à l'existence familière du chancelier, de le suivre, pour ainsi dire, le pinceau à la main, à travers les années. De 1878 à 1896, il l'a pourtrait plus de cent fois en dessins, en esquisses ou en peintures achevées, dans toutes les conditions, dans toutes les expressions. Les principaux musées de l'Empire conservent de ces effigies, généralement d'une accentuation très typique.

Bismarck y paraît, suivant l'occurrence, en uniforme plus ou moins brillant ou en très négligé veston, assis ou debout, coiffé ou nu-tête, grave et attentif, ou provoquant et laissant éclater son dédain, ou encore, gouailleur, protecteur, bonhomme, se détendant avec ses amis, la pipe à la main, dans la gaîté des propos d'après boire. La réunion de ces images constitue, plastiquement, l'étude directe la plus complète qu'on ait sans doute jamais faite d'un homme illustre, analysé continûment, sans contrainte. Chacune répond à une heure de la vie du chancelier ; toutes, en leur extrême variété où se dénoncent les immédiates actions et les réactions de son moral sur son physique, les sursauts et les successions de ses

humeurs et les dégénerescences de l'âge, sont admirablement concordantes, car, sans cesse, elles nous ramènent au sentiment de ce despotisme souple et multiforme, mais irréductible, qui fut le vrai fond de Bismarck. De tant de documents élaborés au vif, en vingt ans de relations amicales et confiantes, surgit pour nous l'idée suprême sur le politicien aux vues monumentales, aux procédés brusques ou cauteleux, robuste buveur de bière et de champagne, attaché à la joie de vivre, se plaisant au gros rire, sourd à la plainte des opprimés, surnourri d'orgueil, affermi en la certitude de son génie, qui poussa ce cri digne d'un barbare : « Il faut faire l'Empire allemand par le fer et par le feu ! » et qui adora, pour tout dire, la grandeur de sa patrie en sa propre grandeur. Je ne sais si Lenbach, aveuglé par son admiration et par son amitié, l'a vu clairement ainsi, mais c'est ainsi, du moins, qu'il nous l'a fait voir. Qu'on se reporte à son *Bismarck en tenue de cuirassier*, assis, le corps de face, la tête tournée, rengorgé dans sa sourcilleuse omnipotence, et à son *Bismarck en paletot et en chapeau de feutre*, si prodigieusement arrogant et prêt à bondir, portraits popularisés en Allemagne. Qu'on regarde son *Bismarck en manteau militaire et en casque*, debout, les mains derrière le dos, défiant tous les orages, peint à Munich en 1892, lors du fameux voyage raconté plus haut, et son *Bismarck en costume civil*, une main sur la poitrine, une main dans sa poche, armé de ses rancunes et de ses mépris, peint en 1896. Ces effigies de la fin du chancelier sont d'une vérité concentrée, âpre et farouche, qui s'éclaire de tout le concert de révélations de la longue série des précédentes. L'homme de fer renversé se roidit et ne veut pas être un homme terrasssé. Le vieux Titan foudroyé fait tête à la foudre. Son jeune empereur, héritier des morts, lui enverra un jour, à titre de consolation honorifique, la couronne ducale de Lauenburg, qui appartenait à son impériale maison, et Bismarck la repoussera, en quelque façon, du pied. Comment prétendre, après ce trait, que Lenbach, en se défendant de le juger, ne l'a pas fait comprendre en profondeur ?

Auprès de telles évocations, auxquelles on ne saurait reprocher que les ordinaires défauts du peintre, la facture composite et la couleur cuite et rancie, les autres portraits d'hommes politiques allemands ou étrangers qu'il a laissés semblent secondaires. Quelques-uns témoignent néanmoins de ses vigoureuses facultés d'observateur. Il a notamment précisé, en



Bismarck en costume civil (1896).

peignant le prince de Hohenlohe, un type d'aristocratie militaire et diplomatique, fin, distingué, fort de ses traditions, prudent, très foncièrement allemand, sous un léger vernis de cosmopolitisme. L'Anglais Gladstone, garde, sur sa toile, avec cette expression tranquille et ce grand air de possession de soi qu'on lui connut toujours, la magnifique simplicité de sa correction d'homme de conscience, inébranlable en ses convictions. A la façon dont il a représenté le comte Andrassy, on sent qu'il a trouvé au premier ministre austro-hongrois plus de formes extérieures que de sûreté dans les desseins — et, de fait, Andrassy ne vit plus guère, dans la mémoire de la postérité, qu'à l'état de silhouette élégante et flottante. Frère-Orban, le ministre belge, frappa Lenbach par sa bonhomie sérieuse et nette, coutumière de pousser droit au vif des questions. En l'Italien Minghetti, il démêla l'habileté qui invite aux confidences, le don inné chez ceux de sa race de séduire sans fournir de gages compromettants, en faisant parler ses interlocuteurs d'eux-mêmes. Aussi l'a-t-il figuré en un mouvement de conversation, se renversant pour mieux écouter, l'œil aux aguets d'une mimique, d'un signe involontaire de nature à le renseigner sur ce qu'il veut savoir. De toutes les œuvres de la série étrangère, le portrait de Gladstone est, sans contredit, la maîtresse page. Le peintre reste, en somme, par ses qualités et par ses préjugés, trop germain pour pénétrer d'une clairvoyance entière les figures qui ne sont pas purement de sa race et de son pays.

Nous arrivons, en troisième lieu, à la catégorie des portraits de penseurs, de docteurs et d'artistes. Elle est, dans l'active production de Lenbach, spécialement touchante en ce qu'elle proclame les amitiés et les admirations les plus désintéressées de l'auteur. Le portraitiste, passionné pour l'art du portrait, ne conçut jamais une affection, ne fut jamais gagné d'une émotion intellectuelle ou esthétique, qu'il n'éprouvât le besoin de peindre l'ami qui avait conquis son cœur, le savant ou l'artiste qui s'était imposé à sa sympathie. Que d'œuvres lui a inspirées ce sentiment de naïve délicatesse, dont rien ne parvint à tarir la chaude source en lui! On en garnirait aisément une large et longue salle. Faute de pouvoir décrire tant de visages reflétant des âmes, imaginons cette salle ouverte devant nous et embrassons d'un regard ses parlantes murailles. D'un côté s'alignent les portraits des professeurs et des camarades du peintre : Hofner, l'anna-

liste suranné des paysans tyroliens, son premier initiateur: Piloty, son maître à Munich; ses amis de Weimar, Bœcklin, l'âpre panthéiste, éveilleur des faunes et des sirènes, et Begas, le probe sculpteur[1]; ses amis de Vienne, Hans Makart et Moritz von Schwind; ses jeunes confrères munichois du clan symboliste, Herterich et Franz Stuck. Lui-même s'est volontiers représenté, pensif, parfois morose. Ses peintures d'après sa femme et d'après ses filles accompagnent naturellement ses propres images, sans avoir, dans leur attendrissement laborieux, le charme de vraie tendresse qu'il eût voulu leur infuser. Ajoutons à ces figures d'intimes souvenances les portraits de deux enthousiastes amateurs, hôtes anciens de l'atelier: le comte Schack, constellé de croix d'honneur sous son manteau trop pittoresque; le baron de Lipphart, dont Lenbach répète plus d'une fois le type paterne et peu banal d'énigmatique aïeul. Sur la paroi correspondante, tout l'espace revient aux hommes de doctrine et de littérature. D'abord, deux théologiens: l'évêque Strossmayer, Slave ardent, le front levé, appelant le combat, défiant ses adversaires au nom de sa foi, et le chanoine Dœllinger, hâve, rongé de doutes. Ce Dœllinger a, visiblement, remué de pitié et frappé de respect l'âme de Lenbach. Il a pris et repris son effigie; il a rapproché, sur une toile, le prêtre douloureux et le ministre anglais Gladstone, philosophe rasséréné, sûr de soi. Un des portraits du chanoine est entré naguère au musée de Bruxelles. Je ne l'ai jamais envisagé sans en subir la troublante fascination[2]. Ensuite, apparaissent les maîtres de la science allemande, détachés des contingences, surpris en leur recueillement: Helmoltz, le vieux physicien vénérable, a l'aspect d'un prophète; Wirchow médite sur la physiologie; Mommsen, aux longs cheveux blancs, aux yeux lumineux, sonde, silencieusement, les arcanes de l'antique histoire. Les poètes viennent à leur tour: c'est Heyse, c'est Linng, c'est Bjornstern-Bjornson, le dramaturge scandinave, éloquent comme un tribun. Au fond de la galerie, les musiciens se serrent autour de Richard Wagner, génie tyrannique et sublime, évocateur d'un monde lyrique, plein de surhumaines joies et d'humains désespoirs. Sa tête énorme, puissamment équarrie, s'arrache à l'ombre en trois cadres distincts. Liszt, auprès de lui.

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XIX, p. 67.

2. Nous omettons à dessein le portrait de Schopenhauer, peint pour Richard Wagner, en interprétation d'autres portraits. Lenbach n'avait jamais vu le philosophe de Francfort.

se dresse, tel qu'un autre vieillard Siméon proférant le *Nunc dimittis*[1]... Ici est Mme Cosima Wagner, la fille de Liszt, épouse du grand homme. Là se tiennent les trois chefs d'orchestre des temps héroïques du wagnérisme : Hans de Bulow, Hans Richter, Hermann Levy. Plus loin, un peu à l'écart, nous reconnaissons l'architecte Semper, à qui, durant son exil en Suisse, le poète-compositeur proscrit exposait ses idées sur les pratiques agencements des théâtres de l'avenir. Par surcroît, deux femmes ont trouvé place aux deux extrémités de la cimaise. L'une, belle et triomphante, est la comtesse de Schleinitz, la reine des premières assises de Bayreuth. L'autre, éternisée en un pénétrant dessin, déjà marquée des atteintes de l'âge, seule consciente encore de sa gloire voilée, est Mathilde Wesendonk, l'amie enflammée de Zurich, qui fit jaillir du cœur de Wagner la musique de *Tristan*... Enfin, sur le dernier pan de mur de ce musée imaginaire, que je me plais à constituer de portraits réels, voici les figures d'un grand violoniste comme Joachim, d'un comédien de race comme Possart, d'une tragédienne brûlée du feu vivant de la passion comme l'Italienne Eleonora Duse, de cantatrices comme Marcella Sembricht[2]. A tous ceux, à toutes



BISMARCK (1885).
Dessin.

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XIX, p. 71.
2. On trouvera un grand nombre de portraits de Lenbach reproduits dans *Portraits contempo*

celles à qui Lenbach avait dû le frisson d'un sentiment exalté, la notion vive d'une réalisation d'art, même la simple surprise d'une sensation pure, l'excellent Lenbach vouait ainsi quelques heures de son temps et de son talent. Certes, la compréhension de toutes ces peintures aux intentions compliquées, à la facture tourmentée, dures en leurs douceurs, sauvages parfois en leur effet hallucinatoire, et de couleurs toujours convenues, exige du spectateur un constant effort. N'importe! Des trésors de vie s'y sont accumulés et s'y découvrent. Nous avons sous les yeux trente ans et plus d'aspirations et d'admirations allemandes, trente ans et plus de plaisirs allemands, — un précieux tableau de la moyenne culture germanique, tel que le pouvait tracer un portraitiste lui-même de moyenne intelligence, grand physionomiste quand les physionomies s'ouvraient sur des profondeurs, mêlé à tout, et, somme toute, à l'écart de tout. Et cela vaut bien qu'on en fasse compte.

Il ne nous reste plus à nous occuper que des portraits couramment commandés à Lenbach par les milieux mondains, en considération de sa vogue. Qui n'eût désiré, dans la finance autant que dans l'aristocratie, être peint par celui qui peignait, du même pinceau, empereurs et demi-dieux de la célébrité? Hommes, femmes, enfants des plus fastueuses maisons, assiégèrent sa demeure. Lenbach ne fut pas sans ressentir bientôt un certain dégoût pour les avances des salons. Le monde acceptait ses artifices, mais lui en demandait d'autres, d'une nature différente, auxquels, d'instinct, il eût voulu se soustraire. Plus encore qu'aux factices colorations et au vernis de musée, il tenait au caractère individuel. Il aimait à déchiffrer des signes psychologiques concentrés en des formes rudes, à peindre des masques accentués et même ravagés. Le monde, au contraire, ne lui fournissait guère que des figures banalisées par le long abus des conventions sociales. J'ai dit, en transcrivant ses propres paroles, son opinion sur les portraits de femmes en beaux atours. « Quel malheur, ajoutait-il, d'être obligé de se plier aux commandes! Un artiste ne fera jamais rien de bon s'il ne fait ce qu'il veut. Ce n'est point de portraits fortement caractérisés qu'il s'agit avec les riches : c'est de portraits agréables. Pour plaire aux gens à la mode, c'est-à-dire aux hautes classes

raits, par Franz von Lenbach (Bruckmann, Munich, 1891-1896) et aussi dans la monographie de Knackfuss (Velhagen et Klasing, Leipzig, 4e édition, 1905).

de la société, le peintre doit éviter *l'excès de ressemblance* et représenter tous ses modèles du même air — l'air à la mode — pareils entre eux, comme des pièces d'or neuves frappées au même coin. » Tout compte fait, celui qui parlait ainsi ne crut pas devoir se roidir contre la fortune ; il profita de son succès, en cherchant des moyens termes, afin de tout concilier. Donc, Lenbach traita ses ordinaires effigies d'hommes avec son ordinaire procédé de clair-obscur et ses tons où se dosaient des éléments empruntés aux palettes de Rembrandt, de Titien et de Rubens, sans insister sur de trop significatives indications morales. Aux femmes, en même temps, on lui vit prêter des apparences romanesques, vaguement dérivées du souvenir des héroïnes de la vieille peinture et apparentées aux tournures des belles comédiennes sur les grands tréteaux. Leur port s'alanguit ; leurs traits s'amollirent ; leurs yeux se cernèrent ; le dessin coula le long de leurs contours pour s'exagérer, tout d'un coup, en quelque détail et se charger d'une intention incertaine. Dans leurs toilettes, je ne sais quoi de bizarre et dérangé à plaisir s'esquissa. La couleur visait à l'éclat décoratif, mais, toujours, elle avait passé par la rôtisserie des maîtres. A l'égard des enfants, Lenbach se comporta de même, sauf quand il eut le caprice, voulant en pourtraire plusieurs à la fois, de tracer, au brun, sur une toile blanche, un essaim de jolies têtes aux chevelures frisées, études d'un inachevé non sans grâce, empreintes, pourtant, de l'esprit traditionnel. Généralement, ses effigies enfantines manquent de sincère abandon et de fraîcheur vivante. Les fillettes qu'il nous offre sont des poupées dolentes ou des formes humaines mal faites pour se développer franchement.

On m'objectera que, dans cette abondante production d'œuvres assujetties à l'idéalité mondaine et dont l'ensemble se défend peu, les parties de talent ne sont pas rares ; que la main de l'artiste se retrouve, presque en chacune, en quelque endroit et qu'on remarque souvent des pratiques de virtuose. Tout cela est vrai. Peut-être serait-il possible de tirer de cet afflux un choix de morceaux, où les qualités de Lenbach se sont libérées d'entraves. Ce qui, par malheur, est d'ores et déjà certain, c'est que le fils du maçon de Schrobenhausen a été doublement vaincu par l'influence des musées et par l'influence du monde. A considérer ses peintures courantes à mesure que nous approchons de sa fin, nous sommes amenés à nous demander si le trouble enseignement de Karl Piloty n'a pas laissé en

lui des traces plus profondes que nous n'avions pensé et que le progressif affaiblissement de l'âge a fait saillir. Inutile de le louer de sa virtuosité. Elle n'est qu'affectation de goût pictural. La vérité dernière, c'est que Lenbach ne possédait pas suffisamment, ou n'avait pas assez fortifié en lui, les dons essentiels du peintre pour assurer au moins un intérêt de technique aux figures où il ne pouvait faire acte d'incisif observateur.

Aux suprêmes années de son existence, l'artiste, brisé, traînant la mort en soi, peignit, à l'intention des collectionneurs, de médiocres personnifications allégoriques de la *Beauté*, du *Charme* et de l'*Amour*, brossa des portraits encore, crayonna des pastels et fit, par moments, de bons dessins. Son art tombait graduellement à la mièvrerie, avec des modelés hasardeux et des tons plâtreux et affadis, s'ajoutant à ses tons verdâtres, ambrés ou fauves. Gardons-nous de nous attarder à ce déclin. Lenbach a le droit de n'etre jugé que sur ses beaux ouvrages.

J'ai étudié sa carrière d'une entière franchise, mais non sans un constant respect. De quelque façon qu'on l'envisage, le portraitiste de Munich fut, en effet, un artiste hautement respectable, égaré seulement, à maints points de vue, par des principes faux. Nous faisons la part des circonstances qui le détournèrent, dès 1860, de la voie de réalisme simple où il comptait s'engager. La pauvreté de son imagination fut, par la suite, une des causes majeures de sa claustration dans un genre trop restreint, limité par une manière. Un don supérieur d'analyste des traits d'individualité se décela en lui, servi par une frappante aptitude au dessin expressif. Ce don était fait pour s'essorer et se conduire à de fiers aboutissements. On aurait pu attendre de celui qui l'avait reçu de concis et puissants tableaux, formés de portraits choisis, montrant au vif, en pleine action et dans leur ambiance, les hommes de la nouvelle Allemagne impériale. Il s'est borné à peindre la grande histoire en détails, en des portraits de personnages isolés, immobiles. Quelques-unes de ces figures sont dignes, en elles-mêmes, d'une particulière admiration. Mais pourquoi, si réelles, les avoir environnées et revetues de mensonge ? Pourquoi les avoir abstraites du réel ? N'était-ce pas déjà trop qu'elles n'impliquassent même pas la promesse d'un généreux effort vers des compositions d'ensemble ?

En bloc, les mérites et les défauts de Lenbach appartiennent à un état intellectuel et social du monde germanique, dépassé dès longtemps. Or,

tandis qu'autour de l'artiste des évolutions s'annonçaient ou commençaient de s'accomplir, il refusa de s'associer au mouvement : il s'enferma dans les musées, non pour s'y encourager aux audaces par le spectacle des initiatives constamment renouvelées des maîtres, mais pour déduire de leurs chefs-d'œuvre des formules d'exécution absolues et paralysantes. Il n'admit jamais que la vérité des tons, des valeurs et de l'enveloppe doive aller de pair avec la vérité des formes, pour la traduction des effets vivants. Il aima les notations de psychologie relatives à des personnages comme séquestrés en un milieu fictif, et il se désintéressa des rapports des hommes entre eux et de la large expression de la vie. Il s'éprit de l'harmonie des œuvres patinées par les siècles plus que de la saine beauté de la peinture, transfigurée de génération en génération. Jaloux de continuer les glorieux anciens, il crut devoir procéder à la façon qu'il pensait être la leur, et non à la sienne. Jamais il ne sut reconnaître que celui-là seul est le légitime héritier des génies d'autrefois, qui tâche à se développer aussi librement qu'ils se sont développés eux-mêmes et à rendre son pays et son temps avec le même esprit de nécessaire innovation qu'ils ont rendu leur temps et leur pays. Lenbach, volontairement prisonnier de ses routines, ne sera revendiqué ni au nom de la vieille école romantico-académique allemande, dont il s'était prudemment séparé, ni au nom de la jeune école, qu'il n'aida point à se diriger et qu'il méprisa. Et voilà qu'en ses toiles les plus délibérées, les vieux expédients étouffent à ce degré l'observation primesautière, le faux



Étude de femme.

arrive à compromettre à tel excès le vrai qu'aucune leçon esthétique directe n'en peut sortir.

Plus tard, on publiera sans doute des recueils de ses portraits historiques, reproduits d'après les originaux dispersés, et l'on dressera le répertoire chronologique de son œuvre. Les planches photographiques serviront sa mémoire, en dissimulant au profit du dessin les compromissions de la facture et de la couleur. Grâce au répertoire chronologique, on pourra suivre, pour ainsi parler, certains hommes d'histoire, de portrait en portrait, en des périodes marquantes de leur existence. Au fond, l'œuvre de Lenbach sera consulté davantage et avec plus de profit par les historiens que par les artistes. Je ne sais comment se comportera, matériellement, la peinture, réduite et traitée de main d'alchimiste, du portraitiste acclamé par ses contemporains. En dépit de son talent incontestable, quoique faussé, il devra plus à ses modèles illustres qu'il ne leur aura donné.

Qu'un peintre, en conclusion, se consacre à tel ou tel ordre de sujets capables de l'émouvoir : qu'il soit, selon son tempérament, l'interprète des soldats ou des paysans, des grands seigneurs ou des financiers, des ouvrières ou des duchesses, ou de toutes les classes à la fois ; qu'il nous retrace à son gré les actions des plus renommés et des plus grands, ou le labeur des plus obscurs... Nous n'avons pas à discuter ses choix et à lui en demander compte. Mais qu'il soit vrai, du moins, et vrai au même titre dans la conception, la réalisation, le dessin et l'harmonie colorée de ses ouvrages. Qu'il s'affranchisse des préjugés et subordonne ses techniques à la vérité de nature. Qu'il soit l'admirateur des maîtres, mais qu'il ne cherche en rien à les pasticher, quand il a devant lui toute l'humanité vivante à représenter d'original. Sinon, comme Franz von Lenbach, avec des parties de haute maîtrise, il jouira de succès illusoires et se sera dépensé ambitieusement, — presque en vain.

L. DE FOURCAUD.





FRAGONARD ET L'ARCHITECTE PARIS

A PROPOS DE L'EXPOSITION RETROSPECTIVE DE BESANÇON[1]

I

Si la Franche-Comté avait sauvé du désastre des guerres, des révolutions et de l'indifférence des siens la meilleure partie des œuvres d'art qu'elle renfermait autrefois, Besançon montrerait cette année une réunion d'objets incomparable. Salins, Arbois, nous eussent révélé quelqu'une des productions de ces artistes légendaires employés par la comtesse de Bourgogne Mahaut d'Artois, en ses châteaux du Jura; les concordances d'esthétique, l'évolution parallèle des talents se fussent précisées, et l'on eût démêlé plus définitivement l'alliance étroite des Parisiens, des Flamands et des Bourguignons, à l'origine de nos écoles

1. Cette exposition, qui s'ouvrira à Besançon au mois de juillet prochain, réunira un grand nombre d'œuvres d'art, du XIVe au XIXe siècle, dispersées dans la région comtoise, et à peu près ignorées du public. En même temps elle donnera l'occasion de faire connaître la meilleure partie des dessins de Fragonard, Hubert Robert, etc., légués par Pâris à sa ville natale, et conservés à la Bibliothèque de Besançon.

de peinture, sous l'influence avertie et autorisée d'une femme extraordinaire. Car, à vrai dire, cette comtesse Mahaut, nièce de saint Louis, souveraine de la Comté, fut à sa manière, et avec les moyens rudimentaires dont on disposait au commencement du XIVe siècle, la grande initiatrice des goûts, l'évocatrice première de la passion décorative, l'ancêtre de tous les grands amateurs de l'Europe. J'ai dit ailleurs ce que lui devaient ses descendants Valois, le duc Jean de Berry en tête, et comment tous avaient profité du mouvement créé par elle[1] : nous soupçonnons aujourd'hui que l'un des premiers peintres du duc Philippe le Hardi de Bourgogne, Jean d'Arbois, avait été élevé dans l'une des villes du Jura, où l'ingérence de la comtesse s'était manifestée cinquante ans auparavant, où elle avait établi des ateliers d'artisans habiles et, pour parler à la moderne, formé des centres d'art. Une chose reste singulière et n'a point été expliquée, c'est l'importance de ce Jean d'Arbois en 1373, à la cour de Bourgogne, son voyage en Flandre à la suite du duc son maître, ses travaux à Bruges, ses stations en Italie et à Paris. Tant qu'on ait cherché ou fouillé, qu'on ait guetté une œuvre de Jean d'Arbois, tant qu'on se soit ingénié à tenter une attribution vraisemblable, rien n'est venu. Peut-être quelque béguinage des Flandres renferme-t-il, sous un nom supposé, l'œuvre du compatriote méconnu ? Le hasard, qui a livré son nom à notre éminent et regretté ami Bernard Prost, nous fera-t-il connaître ses travaux ?

En sculpture, il eût été fort concluant d'établir les rapports entre les maîtres parisiens, Pépin d'Huy entre autres, qui travailla pour Mahaut, et les tailleurs d'images de la comtesse de Bourgogne. Il eût été singulier de suivre la marche des praticiens, de noter à la fois leur rattachement à l'esthétique générale et leurs apports personnels, jusqu'à la venue de Claus Sluter à Dijon. On se fût intéressé à discerner la part de ce maître dans la technique des Jurassiens de Saint-Claude qui, de tout temps, avaient sculpté l'ivoire, le bois et la pierre. Mais pour que l'enquête donne un résultat scientifique sincère, il manque les éléments utiles. Les très rares spécimens qui ont échappé à la barbarie des iconoclastes sont, à cette heure, dans une situation bizarre créée par la loi de séparation, et il n'est point commode de les déplacer. Là encore, l'exposition ne donnera pas

1. *Les Primitifs français*. Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1905, in-8°.

ce qu'on eût été en droit d'attendre. Mais, bien que les circonstances ne



FRAGONARD. — Mlle GÉRARD, BELLE-SŒUR DE L'ARTISTE.
Dessin à la sépia.

lui soient point favorables, la manifestation tentée à Besançon ne sera pas moins remarquable à d'autres points de vue. Comme elle portera son

effort sur une période allant du moyen âge jusqu'à nous, elle aura loisir de présenter à notre curiosité certains produits du terroir fort dignes d'attention. Je n'ai point perdu l'espoir d'exposer un panneau inédit de ce fameux maître de Flémalle, dont les œuvres venues aux Primitifs français m'ont valu de la part de certains esthètes les quolibets les plus intempérants. J'avais dit, et je le répète, qu'entre diverses œuvres groupées sous ce nom empirique, on discernait des panneaux ayant un singulier rapport avec les *Très riches heures* de Chantilly, attribuées aux Limbourg-Malouel. Or, ces Malouel, qu'ils fussent allemands ou français, travaillaient à Dijon et à Paris, témoin les innombrables vues de Paris reproduites par eux dans le calendrier. Il se trouve, par un hasard peu ordinaire, on l'avouera, que le tableau, inconnu encore, dont je parle, nous montre, à propos d'une *Circoncision*, l'intérieur de Notre-Dame de Dijon ! C'est donc que mon opinion première n'était pas si étrange que la voulaient faire mes contradicteurs. Si, comme j'ose l'espérer, ce panneau figure à l'exposition de Besançon, nous aurons « un clou » pour l'histoire de la peinture, qui vaudra, à tout prendre, les théories en l'air basées sur le faire, la manière, le goût allemand rencontrés, prétendait-on, dans les productions du maître de Flémalle.

Nous sommes aujourd'hui devenus très sceptiques sur les affirmations colportées, depuis deux siècles, au sujet de la prééminence des écoles flamande ou italienne, et ce n'est pas la critique du dogme révélé qui nous rendra plus croyants. Les expositions régionales ont ce très bon côté de mettre en vedette des œuvres rencontrées dans un pays, et qui ont au moins chance d'y avoir été exécutées. On dit encore, dans les livres qui se piquent d'impeccabilité, que la venue d'un ambulant a pu fournir à une province toute une floraison d'œuvres. Peut-être, mais encore n'est-ce pas assez rigoureusement prouvé pour être accepté comme évangile. Avignon renfermait au moyen âge une majorité de Comtois, de Champenois, de Picards, de Limousins, qui avaient commencé par être ambulants et s'étaient fixés dans le Comtat. Ils opéraient *suivant les goûts des clients*, et ne songaient guère à imposer leurs théories. Lisez le livre de l'abbé Requin, tout entier fabriqué de pièces comptables et qui ne fait pas de la littérature philosophique, vous ne douterez plus. Il ne me viendra pas à l'esprit de dire que Charton de Laon, Grabusset



FRAGONARD. — MME FRAGONARD.

Dessin à l'encre de Chine.

de Besançon, Changenet de Langres, lesquels travaillaient à Avignon fussent restés des Picards, des Comtois ou des Champenois; ils étaient français par leur art: leurs actes de commande étaient rédigés en latin ou en français, mais ils se soumettaient aux techniques et aux pratiques du lieu. Toutes les belles phrases visant leur rattachement à Van Eyck ou à Pisanello sont purement naïves, pour ne rien dire de plus. Le maître de Flémalle, fût-il né à Maeseyck, n'en serait pas moins un Dijonnais s'il passa son existence à Dijon, comme Hennequin de Liège, le statuaire, fut en réalité un parisien, comme plus tard Demarteau le fut également [1].

Eussé-je connu une œuvre de Thomas Grabusset, de Besançon, vivant à Avignon dans le xve siècle, je ne me serais point risqué à la produire à Besançon; mais j'y mettrai le maître de Flémalle, qui opéra dans la contrée et nous a conservé les habits, les allures, les monuments de la région bourguignonne.

De même, pour toute la partie ancienne, peinture, sculpture, meubles, orfèvrerie ou objets de décoration, nous nous en tiendrons exclusivement à l'œuvre rencontrée dans le pays. Nous y noterons l'influence allemande venue par la Suisse — la note d'*Empire* — comme nous y discernerons la part du *Royaume*, c'est-à-dire de France. Les bateliers de la Saône disent encore : aller à *Réaume* ou à *Empire*, suivant qu'on aborde à droite ou à gauche du fleuve. Cette situation intermédiaire de la Franche-Comté servira a mieux établir les pénétrations réciproques d'Allemagne en France, et nous rendra plus sceptiques sur les affirmations *à priori*. C'est en Franche-Comté que s'établit le mélange d'un art à l'autre, et de Franche-Comté aussi que partirent certains artistes, aujourd'hui réputés espagnols, dont les tendances franco-allemandes sont peu douteuses. Ce n'est ni dans Vasari ni dans Van Mander que nous irons quérir ces constatations. L'enquête ne pourra se faire qu'en comparant des œuvres et en exhumant des pièces d'archives concluantes, comme celles produites par M. l'abbé Requin, d'Avignon. L'exposition aura un résultat à ce point de vue.

II

Alors, dira-t-on, pourquoi annexez-vous Fragonard ? Celui-ci n'est pas

1. Voir dans la *Revue*, t. XVIII, p. 97, l'article sur *les Graveurs Demarteau*.



Comtois, je pense, puisqu'il vient en droite ligne des Alpes-Maritimes, et que toute son enfance s'est passée dans un climat dont la Franche-Comté n'offre qu'une image lointaine ? Même, Fragonard a-t-il jamais vu Besançon ?

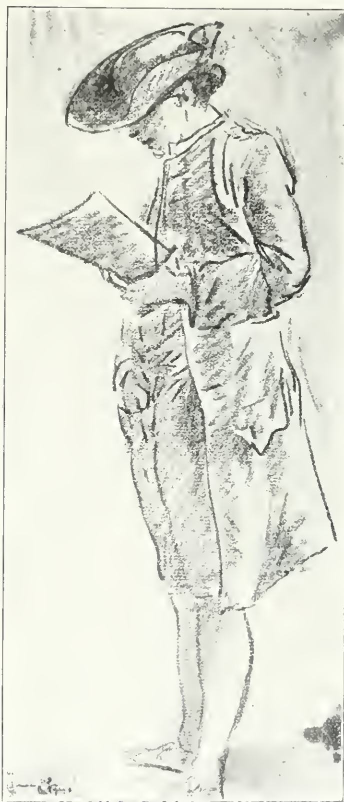
Non, Fragonard n'a pas connu notre province ; il l'ignorait, parce que, de son temps, tout ce qui n'était pas sur la route de Paris à Rome ne comptait guère. Tout au plus en avait-il entendu parler par un jeune architecte, au langage lourd, rencontré en Italie dans la compagnie du fermier général Bergeret, ou de l'abbé de Saint-Non. Ce jeune homme, Pierre Pâris, originaire de la Comté, est élève de l'Académie de France : son mérite l'a fait exceptionnellement envoyer en Italie, où il sert un peu de Mentor au jeune Trouard, fils d'un architecte du château de Versailles. Fragonard, qui a été, lui aussi, pensionnaire du roi à Rome en 1752, s'intéresse à ce garçon laborieux, à l'esprit séduisant, à la main habile, dessinateur et paysagiste au moins autant qu'architecte, et le fait adopter à Bergeret, son Mécène. Car si Fragonard, si son « épouse, née Gérard », sont retournés à Rome une seconde fois, c'est que Bergeret, receveur de la généralité de Montauban, trésorier des ordres du roi, a payé les frais de route, et s'est adjoint un dessinateur célèbre, pour croquer au vol les curiosités de là-bas. Par grand malheur, Pâris, qui a noté jour par jour ses histoires personnelles, et qui nous a gardé un récit détaillé de son arrivée à Rome en 1771, qui décrit la moindre indisposition du jeune Trouard, a perdu le journal de 1774 notant le passage de Fragonard. Nous manquons ainsi du contrôle que ses histoires eussent apporté au « diarium » un peu bourgeois et culinaire de Bergeret ; on eût pu connaître l'emploi du temps d'Honoré Fragonard, tandis que l'amphitryon organisait les menus, en compagnie de son chef amené de France. Sans doute, aurions-nous mieux démêlé les motifs d'une brouille entre l'artiste et son *manager*, les causes aussi de la rupture finale. Pour tout dire, nous aurions appris la provenance de certains dessins exécutés par Fragonard et retrouvés dans les collections léguées par Pâris à sa ville natale, l'influence du maître sur le jeune architecte, dont les sanguines arrivent à se confondre avec celles de Fragonard et d'Hubert Robert. Dans tout cela, rien, en vérité, qui touche à notre province et autorise l'emploi que nous allons faire des nombreux dessins de l'immortel Frago, rencontrés dans les albums de Pâris. Mais, outre que nous y voyons une

preuve nouvelle en faveur de notre thèse sur l'importance déterminante du milieu — Pâris le Comtois, devenu Romain et Parisien grâce à Rome et à Fragonard — nous cherchons, sans nous en cacher, le succès de notre entreprise. En ce moment, où la passion des œuvres du XVIII[e] siècle s'exaspère, où les ventes parisiennes jettent à nos curiosités mille produits frelatés et discutables, quand le snobisme des amateurs monte à des enchères invraisemblables, il nous a paru intéressant d'offrir, aux amateurs sincères, des Fragonard indiscutés, sans additions ni retouches habiles, des dessins vierges, pour tout dire. Le prétexte sera de les avoir découverts en des albums formés par un compatriote, à une époque où Fragonard ne comptait plus guère, soit avant, soit après la Révolution; une autre excuse sera de les détenir en un lieu lointain, hors des bruits faussés de l'hôtel Drouot ou du boulevard, comme la fleur oubliée retrouvée dans un livre qu'on ne lit plus.

Sans doute, Pâris n'avait pu se procurer, qu'il les reçût de Fragonard lui-même, de l'abbé de Saint-Non, d'Hubert Robert ou d'autres, les pièces capitales de l'œuvre de son ami. Les tableaux étaient dans des galeries d'où ils ne sortirent que plus tard; les compositions à l'aquarelle étaient retenues par ceux qui les avaient commandées; Pâris ne glanait que des croquis d'album ou des paysages romains. Cependant, il a découvert trois tableautins qu'il recueille précieusement, et que son legs a fait passer au musée de Besançon : une *Toilette de Vénus* sur bois (esquisse d'un plafond pour la Guimard ou M[me] du Barry), et deux petites scènes de genre : *Un homme et une femme à une fenêtre*, et *Une mère tenant son enfant*. Ce ne serait guère, s'il n'y avait là justement ce qu'on ne voit plus, l'œuvre à fleur de coin, la peinture avec son duvet d'origine et sa mignardise inviolée. Il y a des œuvres de Frago dont on dirait volontiers qu'elles sont trop belles pour être honnêtes; celles-ci ne sont pas trop belles, elles sont modestes, mais exquises. Exquises de n'être ni hardies, ni poudrées en vue de l'amateur d'Amérique. Elles sont restées ce que les a voulues le peintre dans un de ses bons jours, quand il travaillait pour lui-même, sans obligation ni contrôle. Pour les comparaisons et les enquêtes, elles sont nécessaires, on oserait même dire indispensables.

Nous leur donnerons une place d'honneur et nous les signalerons aux réflexions des gens sages, comme nous le ferons pour ces paysages, ces

croquis ou ces portraits sortis du même crayon, qui sont, eux aussi, des objets à peu près uniques en leur genre. Non que je veuille entraîner dans un commun discrédit les admirables dessins conservés dans des collections particulières, mais leurs aventures nombreuses, leurs passages de main en main, s'ils précisent des états civils, laissent toujours des doutes. Un homme de Franche-Comté, qui portait ses deux filles, une dans ses bras, l'autre sur son dos, ne répondait que de la première. Il en est ainsi pour les dessins du XVIII[e] siècle qui ont notablement voyagé et connu des avatars divers. Ont-ils quitté leur destination première? Ils nous inquiètent.



FRAGONARD. — JEUNE HOMME LISANT.
Dessin au crayon rouge.

Ceux de Pâris sont comme la fille portée dans les bras. Ils ont été encadrés du vivant du collectionneur, ou ont été enfermés dans ses recueils; on ne les a jamais perdus de vue, même à l'époque, assez voisine de nous, où ils ne comptaient guère. A part deux d'entre eux que nous ne pourrons montrer à cause du sujet, la plupart consistent en vues de la campagne romaine, en paysages avec ruines, en portraits; rien d'appliqué, de cherché, de volontairement travaillé en vue du client. Des pochades, des croquis, des impressions fugitives, rapides, quelquefois endiablées, comme ce *lit d'amour*, dont la maîtrise est saisissante en sa facture sommaire.

comme ces figures croquées en quatre coups de pinceau à l'encre de Chine. Une tête de petite fille, sur papier bleu, a demandé plus de soin : c'est là, probablement, Rosalie, la fille du maître, traitée dans la manière de Boucher, mais avec un esprit, on pourrait bien dire une malice, dont l'autre était bien incapable. Dans le nombre apparaît cette Mme Fragonard, au sujet de laquelle Bergeret écrivait « qu'il valait mieux n'en point parler » ; cette demoiselle Gérard, sa sœur, qui eut sur Fragonard une influence singulière, et inexpliquée, de belle-sœur à beau-frère ; des enfants qui peuvent être Alexandre-Evariste et Rosalie encore ; des inconnus, des compagnons, des amis, tous pris au vol, sans séance, jetés de souvenir ou sur nature, amusants, inattendus et déconcertants, si on les oppose aux œuvres finies. Je ne parle pas d'autres histoires plus singulières, des statues antiques, des vases dessinés par Frago, et qui nous révèlent un autre homme, bien plus inconnu, bien plus loin de ce qu'on imagine ordinairement.

Je n'écris pas sur Fragonard ; il n'a nullement besoin de ma prose, son histoire a été esquissée par les Goncourt et par le baron Portalis ; après ces apologistes, il reste peu à faire. Tout à l'heure, mon ami Pierre de Nolhac dira sur son compte le définitif, avec cette pointe à la fois plaisante et sévère dont il amuse nos contemporaines sensibilités. A Besançon, Nolhac trouvera ce qu'il ne verra sûrement point ailleurs, sauf au Louvre, des œuvres hors de contestation, et qui n'ont point été suffisamment regardées. Pour mieux convaincre nos lecteurs de l'utilité d'une station, nous avons voulu reproduire quelques-unes d'entre elles, en regrettant que deux au moins, les plus étudiées, ne puissent paraître à tous les yeux ; mais ce qu'on apercevra ici permettra de se faire une idée exacte de ces choses charmantes et du goût averti qui présida à leur réunion. Car il serait ingrat de ne point reporter à Pâris, architecte des Menus royaux, protégé de Louis XVI, une grande part de la joie qu'on éprouve à parcourir ces recueils, et plus injuste encore de l'oublier dans ces louanges.

Par ses œuvres personnelles, Pierre-Adrien Pâris eût pu donner à notre exposition un intérêt et une valeur qui satisferait pleinement les plus difficiles. Décorateur ingénieux, Pâris avait débuté chez le duc d'Aumont à sa sortie de l'Académie de Rome, et probablement avait fourni les



G. DE SAINT-AUBIN. — FEMME BRODANT.

Dessin au crayon noir. Bibliothèque de Besançon.

dessins de meubles publiés par nous ici-même [1]. Puis on l'avait vu dessinateur du Cabinet du roi, architecte des Menus plaisirs, et on l'avait chargé de la reconstruction du château de Versailles, que projetait Louis XVI et dont les plans avaient été établis par lui à quelques jours de la Révolution. Anobli, créé chevalier de Saint-Michel, Pierre Pâris avait aménagé la salle réservée à l'Assemblée des notables. Resté royaliste indélébile, on l'avait vu reprendre, en 1792, le chemin du pays natal, où il vint se cacher au château de Colmoulin, chez de vieux amis. Sous l'Empire, il était retourné à Rome, vers le temps où Suvée, directeur de l'Académie, s'en allait mourant. La place de directeur, laissée libre, lui fut offerte ; il ne l'accepta que par intérim, en stipulant que nuls émoluments ne lui seraient affectés. Déjà, invoquant les motifs d'une santé précaire, Pâris avait abandonné le fauteuil de membre de l'Institut, qui lui avait été dévolu à la création, et cédait à Dufourny la place occupée depuis par Lefuel, Ginain et M. Bernier.

Longtemps il avait fréquenté ce Bergeret dont nous parlions, et qui se piquait de *mécénat*. Bergeret l'avait employé à la décoration de sa demeure, et entretenait avec lui une correspondance suivie. C'est de cette source que Pâris tenait diverses vues de Rome dessinées par Fragonard, des paysages de Gênes et des croquis de statues. Même, il avait obtenu du financier certain portrait cavalier, où Vincent avait représenté Bergeret en déshabillé matinal, la main sur des livres et froissant négligemment un collier de ordre de Saint-Louis, dont il était trésorier. Cette effigie, malicieuse dans sa vérité, eût-elle été anonyme, qu'on l'eût crue de Fragonard, beaucoup plutôt que certaine autre, depuis gravée par Demarteau en manière de crayon, et dont Frago n'a voulu faire qu'une effigie banale et quelconque.

Mais c'est à l'abbé de Saint-Non, archéologue, dessinateur, esprit raffiné et délicat, voyageur inlassable que Pâris devait le meilleur lot des dessins originaux assemblés dans ses recueils. De cette source provenaient les sanguines de Fragonard exposées en 1767 au Salon de peinture, et qui représentaient des vues du *Temple de la Sibylle*, du *Temple de la Concorde*, à Tivoli, des *Écuries de Mécène*, du *Théâtre de Baïes*. C'est probablement Saint-Non encore qui lui avait fourni certains sujets de piété,

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 351.

inhabituels dans l'œuvre de Fragonard, un *Saint Louis*, une *Vierge*, des copies d'après Raphaël, un *Homère*, un *Arioste et Clorinde*. Et tout à côté, pour le contraste, un *Conte* de La Fontaine, *le Paysan et son seigneur*, *un Turc et une femme*, un *Faune vidant une outre*, une *Jeune fille se prenant le sein*, et le portrait peu flatté de *Mme Fragonard*, montrant une commère rougeaude, épaisse, assez imprévue.

Pâris ne se bornait pas à rechercher les Fragonard avec passion, il prisait non moins Hubert Robert dont il possédait deux albums complets, contre-épreuves et originaux, et, dans le nombre, les pièces les plus curieuses sur Chanteloup, le château du duc de Choiseul, sur Charenton, sur Bercy, sans compter les vues de la campagne romaine. Il possédait des Callet, des Chalgrin, des de Wailly, un dessin de Natoire au bistre, car Natoire avait été son directeur, et Pâris lui reprochait sa ladrerie vis-à-vis des élèves. Ceci est noté dans son journal de 1771. Il est allé, avec ses camarades, souhaiter la fête « au patron » qui autrefois offrait à déjeuner ; « mais depuis quelque temps, souligne Pâris, il a supprimé cette cérémonie, qui lui coûtait quelques tasses de chocolat, cependant très bon marché à Rome ». Il n'a obtenu qu'un dessin de Natoire, et non sans peine.

Dès son passage à l'École, Pâris avait donc amassé ces matériaux admirables, dont la bibliothèque de Besançon renferme la plus grosse part. Il troquait avec des camarades : c'est ainsi qu'il obtint un croquis de Berthélemy son camarade : « Berthélemy m'a fait un dessin, à condition que je lui dessine le piédestal de la colonne Trajane » (1773). Il prenait à Girodet une charge montrant le jeune Trouard, son compagnon de voyage, affublé d'un habit de malade. Il glanait ici ou là une pochade, une caricature, une œuvre soignée, qu'elle fût de Boucher, de Suvée, de Stoupf ou de Bouteux. A Saint-Aubin, concurrent malheureux de Fragonard au concours de Rome, il prend deux figures de femmes. Eût-il prévu et escompté nos enthousiasmes modernes pour les artistes du XVIIIe siècle, qu'il n'eût pas mieux choisi, car c'est Fragonard qui a le pas, et ce qu'il retient de son œuvre est justement la partie la plus rare, la pensée jetée en hâte, sans cabotinage, sans préoccupation de plaire.

Le portrait présumé de Mlle Gérard, belle-sœur du maître, représentée dans sa belle jeunesse, est un morceau charmant. En le comparant au portrait de Mme Fragonard, sa sœur, on ne peut guère hésiter ; mais

quelle distance entre ces deux personnes ! Ce croquis doit dater de 1778. Mlle Gérard a seize ans, elle a cinq pieds un pouce : « cheveux et sourcils bruns, yeux bruns, nez bien fait, bouche petite, menton pointu, visage ovalle, teint vif et animé », suivant que nous l'apprend son certificat de résidence en 1794, et que le montre si expressément notre croquis. Et de cette personne, qui eut sur la vie de Fragonard une telle influence, qui,



Hubert Robert. — Le Pont tournant des Tuileries.
Dessin à la sanguine.

d'ailleurs, était son contraire en tout, Pâris possédait deux dessins revêches, un *Valet tenant un broc* et un *Portrait* au crayon noir, sans compter plusieurs eaux-fortes, dont la première qu'elle eût exécutée, datée de 1778.

III

Nous ne montrerons pas tous ces trésors, notre salle d'exposition n'y suffirait pas, mais les visiteurs auront loisir de les admirer à la bibliothèque

de la ville où M. Georges Gazier, le conservateur, se fera un plaisir de les produire. Je le répète, nous donnerons une entorse à notre programme régional en faveur de Fragonard seulement. Mais cette concession à la « folie du jour » ne nous détournera pas du but poursuivi ; le XVIIIe siècle purement comtois réservera quelques surprises heureuses. On aura l'occasion de constater que nos grand'mères n'avaient rien à envier aux Parisiennes, sous le rapport de la toilette et du luxe ; vivant chez nous à Besançon, Fragonard n'eût point manqué de modèles agréables. Puis nous révélerons quelques-uns de ces artistes modestes, dont le talent n'a pas toujours franchi les limites de leur coin de terre, et qui n'en méritent pas moins une révérence : Attiret le sculpteur, Rosset, Gresly, Conscience, Chazerand, peintres aimables, parlant dans leurs toiles un langage qui est au français de la capitale ce que nos provincialismes sont encore à la littérature nationale. N'en doutons pas : ces vieux sont les précurseurs de nos artistes modernes, il y a en eux l'embryon d'un Gigoux ou d'un Gustave Courbet, et de génération à génération, en remontant, nous arriverions très vite à ceux dont nous parlions au début de cet article, Thomas Grabusset de Besançon, Jean d'Arbois même, et par eux à la comtesse Mahaut, nièce de saint Louis.

Henri BOUCHOT





LES BAS-RELIEFS DES PETITS AUTELS

DE LA CHAPELLE DE VERSAILLES

Le visiteur de Versailles, qui se contente de regarder la chapelle du haut de la tribune royale, voit seulement dans cet édifice l'œuvre des artistes disciplinés dont Mansart et Robert de Cotte avaient approuvé les modèles et surveillé le travail. Ces fresques de la voûte, confusion de bras, de jambes, de draperies et de nuées, ces graves vertus assises deux à deux dans l'ombre, au-dessus des hautes fenêtres des tribunes, ces anges et ces enfants en bas-relief groupés dans les tympans des arcades pour rappeler par leur pantomime et leurs attributs les épisodes de la Passion, cette gloire du maître-autel, ces trophées, ces portes sculptées et rehaussées d'or, étaient achevés dès les premiers mois de l'année 1710, et le grand roi vieilli les avait examinés dans le détail avant la bénédiction solennelle. Mais si l'on fait le tour des bas-côtés et des tribunes, on peut voir, au chevet, une chapelle triste et nue, construite par Gabriel dans les dernières années du règne de Louis XV, et contre les petits autels huit bas-reliefs

de bronze fondus au milieu du même règne. On ne perd rien à ignorer la chapelle de Gabriel. Mais les huit bas-reliefs de bronze, malheureusement mal éclairés, mériteraient d'être mieux connus. Œuvres d'artistes tels que Bouchardon, les Adam, Guillaume Coustou le fils, ils présentent à eux seuls plus de variété que toutes les sculptures dont Louis XIV avait fait orner sa tribune et la nef lumineuse. Un intérêt particulier s'attache à deux d'entre eux, non les meilleurs. Quoique fondus et posés à la même époque que les autres, ils portent tous les caractères d'un art antérieur de trente années, et semblent, pour le style, contemporains des grands travaux de la chapelle. Faut-il y voir la main de sculpteurs attardés, ou peut-on donner de leur archaïsme une autre explication ?

L'histoire de ces bas-reliefs commence au mois de janvier 1707, un peu plus d'un an avant la mort de Mansart. Le nombre des petits autels étant fixé, il s'agissait de déterminer leur dédicace :

Les huit petits autels des bas-côtés seroient dediez.

Sçavoir :

Celui du fond, au derrière du chevet, à *Saint Louis*, par le tableau de l'autel, dans lequel sera représenté un sujet de sa vie.

Les deux à droite et à gauche pareillement au derriere du chevet seroient dédiez, l'un a *Sainte Thérèse*, patronne de la Reine, l'autre à *Sainte Anne*, patronne de la Reine-Mere.

Les trois autels des bas-côtez à droite seroient dédiez : celui du milieu à *Notre Dame des Victoires*, patronne de Madame la Dauphine; les deux autres, l'un à *Saint Philippe*, patron du roi d'Espagne, et l'autre, à *Saint Charles*, patron de Mgr le duc de Berry.

Les deux autels du bas-côté à gauche seroient dédiez, l'un à *Saint Denis*, patron de la France, l'autre à *Sainte Geneviève*, patronne du diocèze de Paris, dans lequel la chapelle du château de Versailles est située.

Le petit autel, qui sera dans les tribunes, dans le renfoncement, à côté de la chapelle de la *Vierge*, sera dedié à *Sainte Adélaïde*, patronne de Madame la Duchesse de Bourgogne.

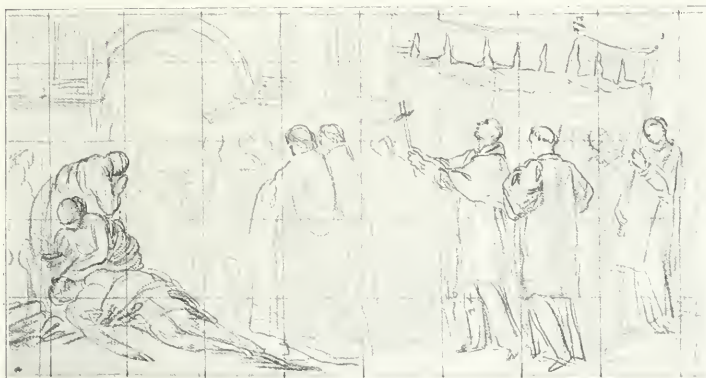
Et dans les tableaux de tous ces autels seroient peints des sujets de la vie de chaque saint [1].

Ainsi, tous les membres de la famille royale devaient être représentés

1. Archives Nationales, O[1] 1784.

dans le sanctuaire par leurs patrons, auxquels on avait adjoint ceux de la France et de Paris.

Ce projet fut sensiblement modifié dans l'exécution. La chapelle Saint-Louis ne fut pas placée au chevet, mais dans le bas-côté gauche, au-dessous de celle de la Vierge. L'autel de sainte Thérèse fut élevé non au rez-de-chaussée, mais dans la tribune. Les bonnes intentions envers saint Denis et sainte Geneviève ne persistèrent pas. Enfin, les autels du rez-de-chaussée, réduits au nombre de sept, furent placés de la façon suivante :



Bouchardon.
Saint Charles Borromée demandant a Dieu la cessation de la peste de Milan.
Dessin pour le bas-relief de la chapelle de Versailles. Musée du Louvre.

Dans le bas-côté droit, ceux de sainte Adélaïde, sainte Anne, saint Charles Borromée ; dans le bas-côté gauche, ceux de sainte Victoire (et non Notre-Dame-des-Victoires), saint Louis, saint Philippe ; au chevet, et adossé à l'autel majeur, celui du Saint-Sacrement ou de la Communion, que Gabriel supprima en 1772, pour construire en face, sur l'emplacement destiné d'abord à la chapelle Saint-Louis, la chapelle du Sacré-Cœur. La peinture ne tint, dans leur décoration, qu'un rôle secondaire. Seuls les autels de la Communion, de saint Louis, de sainte Thérèse et de la Vierge, reçurent des tableaux, médiocres œuvres de Sylvestre, Jouvenet, Santerre et Boulogne le jeune. Tous, au contraire, durent porter, soit dans le retable, soit

contre le coffre, un bas-relief de bronze, représentant une scène appropriée à leur dédicace.

Or, en attendant les bas-reliefs de bronze, dès 1710, des modèles de plâtre furent posés. J'en ai la preuve dans des *mémoires* d'artistes inédits[1] et dans un *état* qu'on lira plus loin. Sébastien Slodtz d'Anvers, le père des trois sculpteurs du même nom qui travaillaient au milieu du XVIIIe siècle, avait modelé, fait mouler et posé contre le coffre de l'autel saint Louis, un grand bas-relief rectangulaire qui représentait *Saint Louis servant les pauvres à table*, et deux petits bas-reliefs ovales, *Saint Louis adorant la vraie croix* et *Saint Louis pansant les malades*. Les cadres de bronze de ces bas-reliefs et toute la sculpture en pierre de la chapelle Saint-Louis, y compris l'arc doubleau de l'entrée et les trophées des dosserets où l'on voit, dans des cartouches, *Saint Louis en adoration devant le crucifix* et *Saint Louis recevant le saint viatique*, avaient également été faits par lui ou sous sa direction, tandis que Rousseau de Corbeil entreprenait les ornements en bronze : cartouche au haut de l'archivolte, pilastres ornés de têtes de chérubins, fleurs de lis posées dans la plate-bande du tableau. Le bas-relief de l'autel du Saint-Sacrement, *les Trois Maries au tombeau*, « à qui il apparaît deux anges et une gloire de chérubins », était de Le Pautre, l'auteur du groupe des Tuileries, *Énée portant son père Anchise*. Le Pautre, associé à Chauveau et Hoffement, avait entrepris tous les ouvrages de bronze, en partie détruits, du même autel, et tous ceux, à peu près intacts, de l'autel sainte Thérèse. Le bas-relief du « *Trépas de sainte Thérèse*, composé de neuf figures et une gloire de chérubins et de plusieurs choses convenables à une cellule et pour une malade », était l'œuvre de Chauveau. L'auteur du bas-relief de la chapelle de la Vierge n'est nommé dans aucun des documents que j'ai eus sous les yeux. Antoine Vassé, qui devait s'illustrer plus tard par les beaux bronzes du salon d'Hercule, avait modelé le bas-relief de saint Philippe, et Cayot ceux de sainte Adélaïde, sainte Anne, saint Charles et sainte Victoire[2]. C'est également Augustin Cayot, élève de Van Clève, qui, associé à Vassé, à Thierry et au fondeur Desjardins, avait exécuté tous les ouvrages de bronze des cinq petits autels

1. Archives nationales, O1 1784. *Mémoires* de Slodtz et de Le Pautre, Chauveau et Hoffement.

2. Je n'ai retrouvé ni les mémoires, ni l'enregistrement des mémoires de Cayot et de Vassé. Le paiement de leurs bas-reliefs est sans doute compris dans les 28.747 livres qu'ils reçurent pour les « ouvrages de bronze de l'autel de la chapelle de la Vierge et des 5 petits autels des bas-côtes ».



Nicolas-Sébastien Adam. — Martyre de sainte Victoire.

Bas-relief en bronze (Chapelle de Versailles).

placés sous les fenêtres des bas-côtés et de l'autel de la Vierge, en particulier ces angelots potelés, assis ou agenouillés deux à deux sur les retables, qui présentent tant de parenté avec un groupe d'enfants de la collection Wallace, signé de son nom et portant la date 1706 [1].

Pendant un quart de siècle, les bas-reliefs de plâtre posés provisoirement aux petits autels de la chapelle de Versailles, parurent totalement oubliés. Enfin, dans les dernières années de la direction du duc d'Antin, en 1734, on songea à les remplacer par des bronzes, et l'*état* suivant en fut dressé :

État des bareliefs de bronze à faire à la chapelle du Roy, à Versailles, propossez à Monseigneur.

A la première chapelle en entrant, à droite, il y a un barelief de 4 pieds 2 pouces de long sur 2 pieds 4 pouces de haut, le model dudit barelief fait par *M. Caillot*, défunt.

La seconde, à droite, est la chapelle sainte Anne, dont le barelief a 4 pieds 2 pouces de long sur 2 pieds 4 pouces de haut, dont le model est fait par *M. Caillot*, défunt.

La troisième, à droite, est la chapelle de Saint-Charles, dont le barelief a 5 pieds 1 pouce de long sur 2 pieds 4 pouces de haut, dont le model est de *M. Caillot*, défunt.

La première chapelle, à gauche, il y a un barelief de 4 pieds 2 pouces de long sur 2 pieds 4 pouces de haut, le model est fait par *M. Caillot*, défunt.

La seconde à gauche est la chapelle de Saint-Louis, le barelief du devant d'autel a 5 pieds de long sur 1 pied 8 pouces de haut, deux bareliefs ovales sur les piédsd'estaux de 1 pied 7 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces de large, les models faits par *M. Slots*, défunt.

La troisième chapelle, à gauche, est celle de Saint-Philippe, le barelief a 5 pieds 3 pouces de long sur 2 pieds 3 pouces de haut, dont le model est de *M. Vassée*.

La chapelle derrière le maître-autel, le bas-relief est en tombeau, qui a par le haut 3 pieds 8 pouces et 3 pieds 4 pouces par le bas, sur 1 pied 2 pouces 3 lignes de haut, le model est fait par *M. Lepaultre*.

Dans la tribune en haut il y a la chapelle de la Vierge, où est un barelief audessus du coffre de l'autel, qui a 6 pieds 1 pouce de long sur 2 pieds 2 pouces de haut.

La chapelle, ensuitte, de Sainte-Thérèze, le barelief a 5 pieds de long sur 1 pied 8 pouces et demy de haut, est fait par *M. Chovo*, défunt.

On le voit, lorsque cet état fut dressé, sauf Pierre Le Pautre, très âgé, et Antoine Vassé, qui mourut à 54 ans, en 1736, tous les auteurs des modèles en plâtre faits en 1710 avaient disparu, Augustin Cayot et René Chauveau depuis douze ans (1722), Sébastien Slodtz depuis huit (1726). La reprise de leur œuvre fut confiée à un groupe d'artistes jeunes,

1. Le groupe de la collection Wallace est en marbre. Le même groupe en terre, appartenant au musée d'Aix, a été publié par M. Gonse : *Chefs-d'œuvre des musées de France. Sculpture*, p. 7.

dont quelques-uns revenaient de Rome déjà célèbres : Bouchardon, Adam l'aîné et Adam le cadet, Francin, Ladatte, Sébastien-Antoine Slodtz et Paul-Ambroise Slodtz, Verbereckt, Vinache et Guillaume Coustou le fils. Mais il y eut encore bien des retards : tous les bas-reliefs ne furent pas commandés en même temps. Les sculpteurs attendirent la fourniture du bronze. Aucun bas-relief n'était peut-être commencé quand mourut le duc d'Antin (2 novembre 1736). Son successeur, Philibert Orry, comte de Vignory, quitta la direction des Bâtiments sans les avoir vus tous finis (6 décembre 1745). Les premiers acomptes datent de 1737 et les parfaits paiements (sauf celui du bas-relief de Verbereckt), du commencement de



VINACHE. — LA MORT DE SAINTE THÉRÈSE.
Bas-relief en bronze. Chapelle de Versailles.

l'année 1747, époque où tous les bronzes (sauf le bronze de Verbereckt), furent enfin posés, au début de l'administration de Lenormant de Tournehem.

Telle est la longue histoire de nos bas-reliefs. Les sculpteurs à qui l'exécution définitive en fut confiée, étaient tous enfants ou n'étaient pas nés lorsqu'on en moula les premiers modèles, et, sous Louis XV, il fallut autant d'années pour faire les nouveaux modèles, les fondre et les poser, qu'il en avait fallu sous Louis XIV pour bâtir et décorer toute la chapelle.

Ne regrettons pas ces lenteurs. Si les premiers modèles avaient été définitifs, la sculpture de la chapelle de Versailles aurait certainement perdu en richesse et en variété. Nous verrions sur les petits autels, au lieu d'œuvres inégales, mais quelquefois fortes ou charmantes, des bas-reliefs également corrects, également médiocres, froids, monotones, analogues à

ceux de la tribune royale ou de l'église des Invalides. Pendant que les modèles de 1710 étaient oubliés, l'art français évoluait. Il devenait plus libre, plus gracieux, plus spirituel. Les bronzes posés en 1747 portent la marque de cette transformation.

J'abandonne celui de Ladatte, *le Martyre de saint Philippe*. On y voit un préteur grimaçant, des bourreaux académiques, pour le saint pendu par les pieds, puis crucifié, une banale étude de torse, une figure d'enfant nu jetée dans un angle du bas-relief, sans raison, des draperies incohérentes et excessives. Ladatte était un Italien venu jeune en France, et son œuvre a tous les défauts de la sculpture italienne du XVIIIe siècle.



GUILLAUME COUSTOU LE FILS. — LA VISITATION.
Bas-relief en bronze. Chapelle de Versailles.

Au contraire, tout est réfléchi, pondéré, logique, dans le bas-relief de Bouchardon. Pas une figure inutile ou placée seulement pour la symétrie et l'équilibre de la composition : sous un dais, porté par quatre prêtres, saint Charles Borromée, dont l'artiste a accusé le grand nez aquilin, s'avance, tenant un crucifix et chantant une prière. « Il demande à Dieu la cessation de la peste qui ravageait la ville de Milan. » Devant lui et derrière lui se développe la procession. A gauche, un groupe de malades joignent les mains et une femme se penche pour donner à boire à un moribond. La vérité des costumes et des gestes, la simplicité et l'aisance de l'exécution, l'absence de ce qu'on appelait alors le « feu », distinguent ce morceau magistral des productions contemporaines. Bouchardon avait près de quarante ans quand il le commença, et il en exposa le modèle en

plâtre en 1739, en même temps que le modèle en terre cuite de sa fameuse figure, *l'Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule*, dont le réalisme faisait dire à toutes les petites maîtresses et à tous les talons rouges : « C'est donc l'Amour portefaix ! [1] » Avant de travailler au modèle en terre, il avait, comme il lui arrivait souvent, arrêté sa composition dans une esquisse à la sanguine, conservée au musée du Louvre.

Si Bouchardon était pondéré et réfléchi, les frères Adam s'abandonnaient avec complaisance à leur imagination. Les sujets qui leur furent attribués : *Sainte Adélaïde quittant Odilon* et le *Martyre de sainte Victoire*, prêtaient aux effets théâtraux et cela était loin de contrarier leurs goûts. Lambert-Sigisbert a accusé à plaisir le contraste entre le groupe des moines, debout sur le seuil d'une église, et la reine Adélaïde qui, couronnée, sceptre fleurdelisé en main, suivie de femmes relevant son riche manteau et son voile et de serviteurs portant des présents, vient se jeter aux pieds d'Odilon. Nicolas-Sébastien Adam montre sainte Victoire, percée d'une épée, défaillante, tandis que le grand prêtre Julien, — dramatique comme le Corésus de Fragonard, — avec des gestes élargis par la toge sacerdotale, presse la Vierge chrétienne d'adorer Jupiter, et qu'un vigoureux bourreau détache ses liens.

On voit dans les deux œuvres des morceaux d'un modelé admirable : dans le premier, la tête et les mains d'Odilon et cette suivante si gracieuse qui plie sous le poids du somptueux manteau de la reine ; dans le second, la sainte, le bourreau, le grand prêtre. Adam le jeune a, toutefois, surpassé son frère. On peut reprocher à la composition du premier certains « remplissages » maladroits, en particulier les figures des extrémités. Il n'y en a pas dans celle du cadet, et il y a plus d'esprit. Notons cette idée amusante et irrévérencieuse, très XVIIIe siècle : on ne voit de la statue de Jupiter, coupée par le cadre du bas-relief, que les pieds et l'aigle. Le *Martyre de sainte Victoire* était considéré par les contemporains comme la meilleure œuvre d'Adam le jeune [2]. Il fut exposé au Salon deux fois : le modèle en plâtre en 1737, et le bronze en 1743 ; l'artiste l'avait entrepris à l'âge d'une trentaine d'années, presque aussitôt après son retour d'Italie. Le bas-relief d'Adam l'aîné, le seul signé des bas-

1. Cochin, *Mémoires*, p. 89-90.
2. Mariette, *Abecedario*, t. I, p. 8.



Lambert-Sigisbert Adam. — Sainte Adélaïde quittant Odilon.
Bas-relief en bronze. Chapelle de Versailles.

reliefs de la chapelle de Versailles, porte cette inscription : *Lamb. Sigisb. Adam natu major invenit et fecit 1742.*

Quand on quitte les Adam, Guillaume Coustou le fils et Vinache paraissent un peu froids. Mais comment ne pas reconnaître la distinction et l'élégance du premier ? La Vierge, au-devant de laquelle accourt sainte Élisabeth et qu'accompagne un ange aux ailes déployées, semant des fleurs sur ses pas, est charmante de jeunesse. C'était la première œuvre importante du jeune artiste, dont le nom était lourd à porter. Elle lui avait été commandée à son retour d'Italie et on en avait vu le modèle en plâtre au Salon de 1742, à côté de celui du *Vulcain*, dont le marbre, l'année suivante, devait lui servir de morceau de réception à l'Académie. Le bas-relief de Vinache se recommande par des qualités toutes différentes. C'est de celui de Bouchardon qu'il se rapproche le plus, du moins pour le sentiment. Dans une salle meublée seulement des rayons d'une bibliothèque, sainte Thérèse, à demi-étendue sur un lit, meurt au milieu des carmélites d'Albe qui pleurent et prient. Au premier plan, une servante agenouillée tient une cruche d'eau. La scène n'est pas trop dramatisée, et le réalisme n'en est troublé que par des rayons et des nuées qui occupent le haut de la composition, comme dans les bas-reliefs de sainte Victoire et de sainte Adélaïde. Malgré certaines maladresses d'exécution, il ne semble point que Vinache méritât les mépris de Mariette et ne fût qu'un « pauvre sculpteur... admis dans l'Académie... par charité ». Au milieu de maîtres plus brillants que lui, il a su faire, à la chapelle de Versailles, une œuvre touchante, une œuvre originale par la sincérité du sentiment.

Les six bas-reliefs que nous venons de décrire témoignent de personnalités très distinctes. Ils ont cependant un air de parenté, et point n'est besoin du secours des documents pour reconnaître qu'ils furent faits à la même époque. Mais il nous reste à voir dans les bas-côtés de la chapelle de Versailles, deux autres bas-reliefs qui semblent étrangers au milieu des précédents. Autant ceux-là, d'un réalisme contenu, pittoresques, dramatiques ou spirituels, représentent bien, en ses tendances diverses, la sculpture du milieu du XVIII[e] siècle, autant ceux-ci, froids, lourds, peu fouillés, rappellent la sculpture des dernières années du règne de Louis XIV. Ce sont les bas-reliefs de sainte Anne et de saint Louis. Nous en connaissons les auteurs : ce n'étaient pas des artistes dont le goût retardait

d'un quart de siècle. Tout nous porte donc à penser qu'ils se sont bornés à fondre, en les retouchant à peine, les modèles posés en 1710.

Le bas-relief de sainte Anne fut fondu, non par Vinache, comme le dit Soulié, mais par Verbereckt. Il suffirait, pour mettre en doute l'attribution de Soulié, de le comparer à la *Mort de sainte Thérèse*. Je n'en ai pas vu le parfait paiement, mais on peut lire dans un état du 20 juillet 1746 : « Chez le Sr Verbereck, au Louvre, un bas-relief en bronze de sainte



Sainte Anne instruisant la Vierge.
Bas-relief en bronze, fondu par Verbereckt. Chapelle de Versailles.

Anne... le modèle en cire est fait et réparé, il atend après le bronze »[1].

Sainte Anne est assise, de face, dans le vestibule d'un palais italien, dont de lourdes nuées percées de rayons cachent les colonnes presque jusqu'à la base. Un doigt levé au ciel, elle explique la Bible à la Vierge agenouillée à ses pieds. Saint Joseph, appuyé au socle d'une colonne, contemple la scène. Il a les jambes croisées et la barbe « tirebouchonnée » comme l'auditeur de Jésus enfant, que l'on voit au premier plan du bas-relief sculpté sur une des faces de la tribune royale par Guillaume Coustou le père. Comme dans le même bas-relief, et dans ceux de l'histoire de

1. Archives nationales, O[1] 1921[3].

saint Louis, à l'église des Invalides, un ample rideau, à la façon de Rigaud, relevé par un cordon, forme un fond théâtral, à droite. A gauche et au premier plan, une corbeille contenant des instruments de travail féminin, est posée sur un tabouret. Aux derniers plans, se dessinent un arbre, les édifices d'une ville et une servante qui s'éloigne, portant une corbeille sur sa tête.

Outre les traits de détail déjà indiqués, le style général de ce bas-relief et le caractère des draperies le rapprochent d'œuvres bien antérieures à l'époque où Verbereckt attendait encore le bronze pour le fondre. Le système des draperies est le même que dans la mise au tombeau modelée par Van Clève pour le maître-autel et dans les scènes de l'enfance du Christ, sculptées en 1708 par Guillaume Coustou et Poirier à la tribune royale. Elles sont collées au corps comme par un vent qui soufflerait de toutes parts. Elles s'étalent sur les membres et le torse dont elles accusent lourdement le relief et forment des remous tout autour. L'artiste a montré sa science de la figure humaine avec tant de naïveté, qu'il a nettement dessiné le nombril de sainte Anne sous l'étoffe de la tunique. La manière est facile, vulgaire et sans accent. C'est du mauvais Van Clève ou du mauvais Guillaume Coustou. Nous devons avoir sous les yeux un des quatre bas-reliefs de Cayot que Verbereckt eut seulement à reproduire en bronze, en retouchant peut-être la tête de la Vierge, une petite tête ronde comme on en voit dans les tableaux de Boucher.

Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que Verbereckt, ornemaniste et sculpteur sur bois de grand talent, a modelé peu de figures. Agréé à l'Académie le 31 janvier 1733, il n'en fit jamais partie, faute d'avoir fourni son morceau de réception.

Des observations analogues s'appliquent au bas-relief de la chapelle Saint-Louis, le seul subsistant des trois bas-reliefs de bronze : *Saint Louis servant les pauvres, adorant la vraie Croix et pansant les blessés*, pour lesquels « les sieurs Slodtz » reçurent en plusieurs acomptes, du 10 juillet 1737 au 6 mars 1747, la somme de 2.642 livres 10 sols[1]. Dans une salle aux lambris austères, saint Louis, en costume du XVIIe siècle, culotte courte et grand manteau fleurdelisé, apporte lui-même des aliments à trois pauvres hères attablés. Trois serviteurs et deux gardes le suivent ; deux pages, à

1. Archives nationales, O¹ 2246, p. 236.

gauche, admirent sa charité. Un petit chien est couché en pelote aux pieds de la chaise d'un des pauvres. Malgré le manteau fleurdelisé et la pantomime des pauvres, ce bas-relief est assez simple de sentiment. Mais les types sont vulgaires, les attitudes maladroites, l'exécution molle. Il a vraisemblablement été modelé par Sébastien Slodtz, d'Anvers, l'auteur du médiocre bas-relief des Invalides, *Saint Louis envoie des missionnaires*, et des lourds angelots qui, dans les panaches de la calotte de la chapelle Saint-Louis, portent les attributs de la royauté.

Même si cette attribution s'accordait avec les faits, il serait difficile d'y voir, comme Soulié, l'œuvre de l'habile et déclamatoire Michel-Ange



Saint Louis servant les pauvres.
Bas-relief en bronze, fondu par S.-A. et P.-A. Slodtz. Chapelle de Versailles.

Slodtz. Mais on sait de plus que cet artiste, après un long séjour en Italie, ne revint en France qu'en 1747. Les Slodtz qui ont fondu, et seulement fondu, le bas-relief de l'autel Saint-Louis, sont Sébastien-Antoine et Paul-Ambroise, frères aînés du précédent, sculpteurs des Menus plaisirs du Roi et aussi des pompes funèbres. On leur a reproché, nous dit Cochin, d'avoir répandu, dans leurs décorations de pompes funèbres, « un certain air de fête peu convenable à la gravité du cérémonial[1] ». S'ils avaient refait le modèle de leur père, étaient-ils hommes à se contenter de tant de simplicité?

Ainsi, quoique fondus sous le règne de Louis XV, deux des bas-reliefs de bronze de la chapelle de Versailles seraient des témoins de l'art des dernières années du grand Roi. Les indications des Comptes des bâtiments confirment cette hypothèse, fondée sur l'observation du style. Guillaume

1. *Mémoires*, publiés par Ch. Henry, 1880, in-8°, p. 129.

Couston le fils, dont le bas-relief ne comporte pas plus de figures et ne représente pas plus de travail que celui de l'autel Saint-Louis, reçut en paiement 2.775 livres, c'est-à-dire plus que les Slodtz pour leurs trois bas-reliefs réunis. Les mémoires des auteurs des autres bas-reliefs furent arrêtés à une somme près de deux fois supérieure. Or, on peut constater que, sous l'ancien régime, pour le règlement des mémoires, ni l'âge, ni les services antérieurs, ni le talent, n'entraient vraiment en ligne de compte. Tous les sculpteurs du roi étant considérés en principe comme habiles en leur art, leurs travaux étaient rétribués selon un tarif fort égalitaire, fondé sur le calcul du temps dépensé. L'infériorité relative des sommes payées aux frères Slodtz s'expliquerait donc par le fait qu'ils n'eurent pas à composer les modèles de leurs trois bas-reliefs.

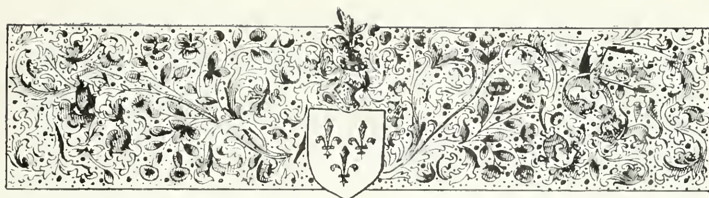
Francin, dont l'œuvre a disparu en 1772, lorsque Gabriel supprima l'autel de la Communion pour élever en face la sèche et pauvre chapelle du Sacré-Cœur, était probablement dans le même cas. Il reçoit en effet, du 1er mars 1741 au 6 mars 1747, la somme de 1.680 livres, « à quoi monte un bas-relief représentant les Trois Maries venant au tombeau pour embaumer le corps de Notre Seigneur, qu'il a fait et posé à l'autel de la Communion...[1] ». Si mes inductions sont justes, Claude Francin avait simplement fondu le modèle laissé par Pierre Le Pautre.

C'est ainsi que, sous Louis XV, fut achevée la seule partie de la décoration de la chapelle de Versailles laissée en suspens à la mort du grand roi.

A en juger par les deux bas-reliefs où nous croyons reconnaître la traduction directe d'œuvres de Sébastien Slodtz et de Cayot, il n'y a pas lieu de regretter les modèles de 1710 dont il ne reste que le sujet. En les remplaçant par des tableaux de bronze de leur invention, les frères Adam, Bouchardon, Vinache et Guillaume Couston le fils, ont introduit d'heureux éléments de variété dans la sculpture gracieuse, mais monotone, exécutée une trentaine d'années auparavant par des artistes dont quelques-uns avaient été leurs maîtres. Et c'est un plaisir de voir, entre les murs du même édifice, les progrès de la sculpture française dans les voies où ces maîtres mêmes l'avaient engagée.

L. DESHAIRS

1. Archives nationales, O1 2246, p. 337.



NOTES ET DOCUMENTS

SUR QUELQUES VIERGES DU XIVe SIÈCLE

A PROPOS D'UNE STATUE A SAINT-GERMAIN-EN-LAYE



ANS l'église paroissiale de Saint-Germain-en-Laye, lourde bâtisse datant de la Restauration, on vénère une Vierge miraculeuse sous le vocable mystique de *Notre-Dame du Bon Retour*. Avant d'entreprendre un voyage, ou pour ramener les âmes égarées, les fidèles viennent lui demander aide et protection. Et s'il faut en croire les nombreuses plaques votives, les cœurs d'argent et les rampes lumineuses, « la douce dame, la piteuse », exauce volontiers les prières de ses « servants » :

> Aussi la Mère Dieu se paine
> De tous pecheors à soi trere [1].

Enluminée comme une image d'Épinal, parée, telle une châsse, de chapelets, de fleurs en papier, de rubans frangés d'or, elle semble au premier regard fraîchement sortie des ateliers de moulage du quartier Saint-Sulpice. Mais, malgré cette ornementation barbare, un charme se dégage d'elle qui a vite fait d'attirer l'œil un peu exercé et le retient.

La tête est forte, large son ovale, qui reste pur malgré le double menton. La face placide, rustique, éclairée par un bon sourire, portraiture une paysanne de l'Ile-de-France. Sur les cheveux, ondés en longues mèches parallèles, repose en arrière un voile qui tombe jusqu'à la ceinture. Un peu plat, le buste se penche fortement à droite, sous le poids de l'Enfant-Jésus que porte le bras gauche. L'avant-bras

1. *Trahere*, attirer

droit s'avance sous le voile que l'Enfant, d'un geste gracieux, ramène sur la poitrine de sa Mère. Des deux mains, longues et fines, l'une, la droite, se ferme pour tenir la tige d'un lys [1], l'autre soutient l'Enfant. Le manteau descend jusqu'au pied droit, et de là vers le bras gauche, où il monte s'agrafer, se relève en plis étagés ou verticaux, sobres et harmonieux ; puis, en bas, les plis de la robe, cassés dans le même sens, laissent pointer les chausses. Le genou droit, en saillie, rompt les lignes verticales et le retrait de la jambe gauche est profondément marqué par un creux dans la robe.



La Vierge et l'Enfant.
(Statue en pierre, XIVe siècle.)
(Saint-Germain-en-Laye.)

Haute de 1m40, cette Vierge de pierre présente un ensemble bien d'aplomb, bien équilibré, grâce au mouvement de la tête qui, penchée à gauche, fait contrepoids à la courbure de la hanche.

Évidemment, cette statue a du caractère. Elle n'est pas un de ces cartons-pâtes, douceâtres et plats, qui ont délogé les vieux saints de nos églises. Sa technique, forte et naïve à la fois ; son réalisme, son style enfin, lui dressent un état civil. Elle est fille de ce XIVe siècle qui, du fond de son immense détresse, tant implorait

Dame Virgine sainte Marie,

et, dans l'ivoire, la pierre, le bois, l'albâtre, s'ingéniait à multiplier son image.

En ce temps-là, les artistes français ne la concevaient pas, comme ceux du XIIIe siècle, mystique et angélisée. Ils la rapprochaient de la terre, la sachant fille de l'homme, et pour la représenter, c'est autour d'eux qu'ils cherchaient un type.

Mais tout en la figurant réelle, ils la marquaient de leur forte empreinte. Aussi, toutes différentes, les Vierges du XIVe siècle sont toutes de la même famille.

Nous citerons d'abord, pour mémoire, des œuvres connues : la grande Vierge de marbre de Saint-Germain-des-Prés, sauvée de la destruction en 1790, par Lenoir, et recueillie par le musée des Augustins ; elle avait été donnée, en 1350, par Jeanne d'Évreux à l'église de Saint-Denis, qui en possède encore deux autres ;

puis celle de Notre-Dame de Paris, d'une si délicate élégance ;

1. Au moyen âge, la Vierge était souvent représentée avec un lys en main. Un fabliau l'appelle

La Royne de Majesté,
Flors de lis de Virginité.



La Vierge et l'Enfant.
Statuette en ivoire peint (xive siècle).

la célèbre Vierge de la Chartreuse de Champmol, à Dijon, œuvre de Claus Sluter, qui présage la sculpture italienne du xve siècle;

la Vierge d'albâtre de l'église Saint-Nicolas, à Coutances, classée en 1902, rare par ses dimensions et la noblesse de son style : elle provient de la belle cathédrale du xiiie siècle;

la Vierge de Taverny (Seine-et-Oise);

d'autres encore, remarquables, à Cormeilles-en-Parisis, à Séez, dans la cathédrale, à Magny-en-Vexin, à Palaiseau, à Saint-Maclou de Pontoise, à Puysieux-le-Hauberger, à Riom, à Sainte-Savine (Aube), dans la cathédrale de Troyes, dans celle de Chartres, à Mantes;

à Lévy-Saint-Nom, en Seine-et-Oise, sous des couronnes de clinquant qui la déparent, la Vierge au visage et aux mains d'albâtre, qui fut admirée au Petit Palais;

près d'Alençon, enfin, dans la petite église de Colombiers, une Vierge de pierre tout récemment découverte et classée. Celle-ci rappelle une gracieuse légende des apocryphes : l'Enfant-Jésus modèle des boulettes de terre qui se transforment en oiseaux. L'un d'eux, une colombe, est venu, pour prendre sa becquée, se percher sur la main de la Vierge. Aussi intacte que si elle était fraîchement taillée, cette image de pierre, pleine de naturel et de vie, est encore remarquable par la grâce de son attitude, la pureté et l'élégance de son style.

Ces Vierges, connues ou classées, sont garanties désormais par la protection de l'administration des Beaux-Arts. Par contre, que de dangers menacent les autres, non moins belles, mais inconnues!

Signalons-en quelques-unes :

Une importante Vierge de pierre dort dans un recoin du mont Saint-Michel. Une autre, près d'Alençon, dans un petit hameau perdu sous les pommiers, surmonte l'autel d'une chapelle ruineuse, dédiée à saint Barthélemy. Intacte et d'un bon style, elle avoisine un archange du xiiie siècle, beau comme les anges de Poissy, malheureusement brisé.



La Vierge tenant l'Enfant[1].

Statue en pierre (xve siècle).

Église de Senlisse.

1. La tête de l'Enfant est brisée.

Au hameau de Sionviller, près Lunéville, dans une niche grossièrement creusée à même le mur d'une ferme, est reléguée une grande Vierge de pierre. Un rideau de clématite dissimule aux regards son beau sourire archaïque qui s'effacera sous les gelées du rude climat.

En Seine-et-Oise enfin, près de Dampierre, au village de Senlisse, ancien prieuré qui dépendait de Saint-Denis, une belle Vierge de pierre est juchée au grand air, sans abri, au-dessus du portail de l'église. Image d'une robuste paysanne, à l'expression digne et débonnaire, elle est taillée dans une pierre dure, au grain si fin que, malgré six cents ans et les intempéries, son bon sourire a gardé toute sa fraîcheur. Comme il est vivant et doux, ce sourire, lorsqu'un soleil oblique caresse le modelé du visage et la patine de la pierre !

Nous arrêtons ici notre énumération. Les Vierges du XIV[e] siècle sont encore, heureusement, en assez grand nombre, éparses sur notre sol. Mais, bien que beaucoup d'entre elles présentent un grand intérêt artistique, on les ignore, on les laisse au rebut. Elles ne tarderont pas, du reste, à disparaître, car, en dépit de la loi, les brocanteurs se livrent à un drainage lucratif, au profit des étrangers moins indifférents que nous.

Certes, il est louable d'aller en Grèce ou en Égypte déterrer les monuments des civilisations anciennes. Peut-être aussi ne serait-il pas superflu de consacrer quelques fonds à sauver de l'oubli, des restaurations et de la destruction, les vestiges de notre statuaire gothique. Il ne suffit pas que Cluny, le Louvre, les Arts décoratifs, aient recueilli quelques rares joyaux de cet art admirable et que le Petit Palais nous en ait montré quelques autres. La statuaire française n'a pas eu jusqu'ici l'heureuse fortune de notre peinture médiévale. De celle-ci, l'exposition des Primitifs, au pavillon de Marsan, a démontré la valeur artistique.

Souhaitons que justice soit enfin rendue à nos vieux tailleurs d'images, et qu'une exposition de sculpture médiévale fasse éclater à tous les yeux cette gloire méconnue de notre art national.

LEFEBVRE DES NOËTTES



BIBLIOGRAPHIE

La Bijouterie française au XIXe siècle (1800-1900), par Henri Vever. — Paris, H. Floury, 1906, gr. in-8°.

Seul, un bijoutier, fils et petit-fils de bijoutiers, pouvait nous donner cette histoire que personne encore n'avait écrite : car il ne suffisait pas d'être un fouilleur d'archives pour réusir dans une pareille entreprise, il fallait unir à la plus complète érudition technique une sûre et vaste documentation, il fallait connaître les collections qui possèdent encore des joyaux de l'Empire et des bijoux de la Restauration, rechercher les dessins, les projets, les estampes, et, dans cet art sans cesse en évolution, reconstituer ce qui avait disparu.

Tel qu'il se présente, avec son texte alerte, émaillé d'anecdotes curieuses, avec ses cinq cents illustrations, fort joliment disposées tout le long du livre, le premier volume de cet important ouvrage forme un des chapitres les plus attachants de l'histoire de la mode qui ait jamais été traité à fond : encore ne comprend-il que l'Empire et la Restauration, un autre volume devant être consacré à la seconde moitié du XIXe siècle.

M. Henri Vever, en même temps qu'il étudie, décrit et représente les bijoux isolés, montre aussi comment ils s'adaptaient à la toilette féminine : c'est là une idée très originale, et ces reproductions de portraits et de gravures de modes du temps de Napoléon Ier, de Charles X et de Louis-Philippe, — en rappelant, pour ainsi dire, la vie éphémère des bijoux, — donnent au livre un cachet très particulier.

On a toutes sortes de bonnes raisons de croire au succès de ce bel ouvrage ; il amusera les spécialistes, il instruira les artistes, il plaira aux bibliophiles, et l'on peut prévoir qu'il aura des lectrices en nombre incalculable.

A. R.

Biographical Dictionnary of medallists, compiled by Eug. L. Forrer. Volume I. — London, Spink and son, 1900, in-8°.

C'est la seconde édition d'un recueil unique, au point de vue tant de la documentation que de l'illustration, et le premier volume, qui comprend seulement les auteurs dont les noms commencent par les lettres A, B, C, D, compte près de sept cents pages bourrées de reproductions.

Or, à notre époque, où l'art de la médaille, après s'être complètement renouvelé, est resté en si grande faveur, les maîtres de ce genre, « au lieu d'être traités avec indifférence et même méprisés, comme ils l'ont été pendant longtemps, sont maintenant regardés dans leur vrai jour et considérés comme des artistes véritables, méri-

tant qu'on les admire et qu'on les étudie » : il était donc nécessaire que quelqu'un d'autorisé nous donnât un état de leurs noms et de leurs œuvres, et M. Forrer, que ses études et ses connaissances approfondies du sujet désignaient mieux que tout autre pour cette tâche formidable, a eu le courage de l'entreprendre et la volonté de la mener à bien.

On trouve dans son ouvrage les graveurs de monnaies, de médailles, de gemmes et de sceaux, depuis l'an 500 avant Jésus-Christ, jusqu'à la fin du XIXe siècle, classés par ordre alphabétique, avec leur biographie succincte, leur portrait quelquefois, la liste de leurs œuvres accompagnée de reproductions, et enfin un index bibliographique, — toutes choses qui font de ce dictionnaire le répertoire le plus complet qui existe à l'heure actuelle sur la matière.

Histoire de l'art, publiée sous la direction d'André Michel. Tome I. **Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane,** 2e partie. — Paris, A. Colin, 1905, gr. in-8°.

On a déjà annoncé ici le premier volume de cet énorme travail, à la collaboration duquel ont été appelés nos premiers archéologues, sous la direction de M. André Michel, conservateur au musée du Louvre.

Le présent volume, qui forme la seconde partie du tome Ier, est consacré à l'art roman : l'architecture y est étudiée par M. Enlart ; la sculpture, en France, par M. A. Michel, et en Italie, par M. Bertaux, qui traite aussi de la peinture dans l'Italie méridionale ; le chapitre sur la peinture dans les pays du Nord est dû à M. A. Haseloff, et M. Mâle a signé l'étude sur la peinture murale et la peinture sur verre en France ; MM. E. Molinier, J.-J. Marquet de Vasselot et Maurice Prou, à qui incombait la tâche de parler des arts mineurs, se sont occupés successivement : le premier des ivoires, du bronze, de l'orfèvrerie, de l'émaillerie ; le second, des influences orientales ; et le troisième, de l'art monétaire ; enfin M. André Michel a tiré en une vingtaine de pages la conclusion générale du tome premier.

H. G.

The Art of the National Gallery, by Julia de Wolf Addison. — **The Art of the Venice Academy,** by Mary Knight Potter. — London, G. Bell and sons, 1905-1906, 2 vol. in-8°.

A dessein, je rapproche ces deux ouvrages. Ils font partie d'une série conçue sur un plan uniforme et dont plusieurs volumes ont déjà paru : *l'Art au Vatican* et *l'Art au Louvre*, par exemple, ont été publiés par Mme M. Knight Potter, et *l'Art au palais Pitti*, par Mme J. de Wolf Addison.

Ce sont des manières d'histoires de l'art, exclusivement écrites d'après les meilleures toiles des grands musées, et quand — comme à la National Gallery — les œuvres sont présentées par écoles et dans leur ordre chronologique, il est agréable et profitable, en passant en revue ces richesses de pouvoir les prendre pour base d'un tableau d'ensemble de l'histoire de l'art.

Pour l'Académie de Venise, le plan est un peu différent, mais l'ouvrage est conçu dans le même esprit : c'est une histoire abrégée de la peinture vénitienne, d'après

les meilleurs spécimens qui garnissent les salles de l'église gothique de la Charité et du monastère construit par Palladio, accompagnées de quelques notes accessoires à propos de la salle des peintres flamands.

Une cinquantaine de très bonnes reproductions illustrent chacun de ces intéressants guides raisonnés, que sauront apprécier ceux qui auront la curiosité de voir et d'apprendre en visitant les grands musées.

R. G.

Le Rire et la Caricature, par Paul Gaultier. Préface par Sully-Prudhomme. — Paris, Hachette, 1906, in-16.

« Par l'heureux choix que vous avez fait de trois types très distincts de caricaturistes, vous montrez bien la complexité et l'évolution de leur art, et comment il fournit à l'histoire de précieux documents, vous montrez aussi comment, dans ses manifestations les plus intelligentes, il confine à la littérature. »

Si l'on ajoute à cette citation, empruntée à la préface de M. Sully-Prudhomme, que les trois types choisis par l'auteur sont Daumier, Gavarni et Forain, que le livre s'ouvre par un chapitre général sur le comique de la caricature et se clôt sur un tableau d'ensemble de la caricature contemporaine, on aura dit l'essentiel sur l'ouvrage de M. Paul Gaultier.

Mais cet essentiel est insuffisant pour faire entrevoir tout ce que ce travail d'esthétique caricaturale, si l'on peut ainsi parler, offre au lecteur de sujets de méditation. Déjà M. R. de La Sizeranne nous avait appris, dans un des chapitres de son *Miroir de la vie*, que la caricature n'est pas nécessairement un moyen de faire rire, et qu'elle est aussi un excellent mode d'enseignement. Et M. P. Gaultier nous fait voir tout ce que les légères images, que d'aucuns jugent bonnes tout au plus à l'agrément des badauds, contiennent d'art, d'observation et de philosophie.

Les Grands artistes. — Paris, H. Laurens, 1905, in-8°.

La collection se continue, mais le peu de place dont nous disposons nous empêche de consacrer à ces volumes l'étude spéciale que certains d'entre eux mériteraient. En voilà six nouvellement parus, dont il faut faire un bloc.

Trois Français formés en Italie : *Claude Lorrain*, évocateur de paysages ensoleillés, précurseur des luminaristes, maître admirable aux innombrables élèves, est étudié avec une dévotion fervente par M. Raymond Bouyer, qui a su habilement démêler la biographie de l'artiste et très finement mettre en relief les qualités primordiales du créateur du « paysage d'atmosphère » ; *Percier et Fontaine*, inséparable duumvirat d'architectes et de décorateurs du premier Empire, ont fourni à M. Maurice Fouché un sujet tout neuf, dont il a tiré un excellent parti : on ne saurait croire à quel point est vivante la double monographie des artistes à qui l'on doit l'Arc de Triomphe du Carrousel et la Chapelle expiatoire ; *Gros*, une des figures les plus curieuses de l'art français au début du XIXe siècle, classique de théorie, devenu chantre des gloires impériales et tombé, après l'Empire, dans la banalité des redites sous-davidiennes, ne pouvait trouver meilleur historiographe que M. H. Lemonnier, qui, en faisant la part de son originalité, n'a rien dissimulé de ses faiblesses.

Un Flamand, un Hollandais, un Anglais : *Jordaens, Ruysdaël, Gainsborough*. Il appartenait à M. Fiérens-Gevaert de parler du peintre de *la Fécondité* et, mieux que quiconque, il devait faire aimer « ce Flamand de la haute Renaissance, magnifique, sensuel, passionné de matière jusqu'au lyrisme ardent » ; quant à Ruysdaël, figure très grande et très touchante, l'étude de sa vie misérable et de son œuvre, toute pénétrée de l'amour de la nature, a été la suprême joie du regretté G. Riat : il venait en effet de terminer cette monographie quand il a été brusquement emporté ; enfin, c'est M. G. Mourey, qui, dans un livre alerte, tout à fait dans la note de la vie facile, paisible et brillante de Gainsborough, étudie l'œuvre séduisante du portraitiste de *l'Enfant bleu*, devancier des grands paysagistes anglais.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Adolph von Menzel*. Abbildungen seiner Gemælde und Studien. — Munich, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., in-f°, fig., 100 mks.

— *Siemering*, von Berthold Daun (collection Knackfuss). — Leipzig, Velhagen et Klasing, gr. in-8°, fig., 4 mks.

— *Vincenzo Vela*, l'homme, le patriote, l'artiste, par Romeo Manzoni. — Milan, Ulrico Hœpli, in-4°, fig., 30 fr.

— *Le Peintre-graveur italien*, complément au « Peintre-graveur » de Bartsch, par A. de Vesme, Milan, Ulrico Hœpli, in-8°, 25 fr.

— *Manet*, son histoire et son œuvre, par par Théodore Duret. — Paris, Fasquelle, in 18, fig., 3 fr. 50.

— *Diego Velazquez*, cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-f°, 150 fr.

— *Les Jardins de Versailles*, par Pierre de Nolhac. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-4°, planches, 50 fr.

— *Peintres et Graveurs anglais du XVIIIe siècle* (de Kneller à Reynolds), par Edmund Gosse. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-f°, planches, 200 fr.

— *Léonard de Vinci*. L'artiste et le savant, 1452-1519, par Gabriel Seailles. Nouvelle édition. — Paris, Perrin et Cie, in-16, 3 fr. 50.

— *Fra Angelico et Benozzo Gozzoli*. Le maître et l'élève, par Gaston Sortais. Lille, Desclée, de Brouwer et Cie, gr. in-8°, fig., 10 fr.

— *Gérome, peintre et sculpteur*. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis, par Ch. Moreau-Vauthier. Paris, Hachette, in-16, fig., 3 fr. 50.

— *Gustave Courbet et son œuvre*, par Georges Riat. Paris, H. Floury, petit in-4°, 20 planches hors texte et fig., 25 fr.

— *Le Rire et la Caricature*, par Paul Gaultier. Préface de Sully-Prudhomme. Paris, Hachette, in-16, 16 planches hors texte, 3 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LA SCULPTURE ITALIENNE DU XIV[e] SIÈCLE

ET SON DERNIER HISTORIEN

En consacrant à la sculpture du xiv[e] siècle le quatrième volume de son *Histoire de l'art italien*[1], M. Adolfo Venturi vient de nous donner le travail le plus considérable et le plus important qui ait encore été fourni sur la matière. Enrichi d'une illustration phototypique en grande partie inédite et d'une abondance extrême, ce livre constitue désormais un instrument de travail indispensable.

On ne peut cependant se défendre d'un regret en voyant que, d'un bout à l'autre de cette monumentale étude, conduite souvent avec une si grande délicatesse de sens critique, M. Venturi semble s'être constamment refusé à examiner une question des plus importantes, celle des influences septentrionales, et spécialement françaises, dans la formation de la sculpture du xiv[e] siècle italien.

Dans le troisième volume de son histoire, M. Venturi avait fait à ces influences, à l'époque romane, la part très large, mais on pourrait lire son dernier livre, d'un bout à l'autre, sans se douter, si on ne le savait déjà,

1. *Storia dell' Arte italiana*, vol. IV ; *la Scultura del trecento e le sue origini*, con 803 incisioni in fototipografia. Ulrico Hoepli, Milano, 1906, in-4°.

que, au delà des Alpes, dans les chantiers des cathédrales françaises, s'était formée, dès le début du XIIIe siècle, une école de sculpture dont le développement, beaucoup plus précoce et plus complet que celui de la sculpture italienne, ne peut avoir été sans action sur elle. Et c'est justement à partir du début du XIVe siècle que cet art, né en France, rayonne le plus activement en dehors de son centre et fait la conquête pacifique de l'Europe.

L'idée que l'art italien, à quelque époque que ce fût de son histoire, ait pu devoir quelque chose à l'art français, ne pouvait pas naître, tant que l'on considéra l'Italie comme chargée d'une sorte de mission providentielle, pour recueillir à sa source et restituer au monde la beauté antique oubliée dans les « ténèbres » du moyen âge. Courajod [1], en cela comme en bien d'autres choses, fut un initiateur ; après lui, Marcel Reymond [2], avec le charme et la force de persuasion que l'on sait, se fit le champion décidé des influences françaises en Italie aux XIIIe et XIVe siècles. Pendant ce temps, les travaux de MM. Enlart [3] et Bertaux [4], soit en ce qui concerne l'architecture, soit en ce qui concerne les origines de l'art pisan, étayaient la thèse d'arguments nouveaux ; la critique allemande, avec Vöge [5] et Zimmermann [6], s'y ralliait ouvertement en ce qui regarde le XIIe et le XIIIe siècle : M. André Michel, succédant à Courajod dans la chaire de l'École du Louvre, ne perdait pas, dans son enseignement public, une occasion de marquer tous les points de contact entre la sculpture française et la sculpture italienne [7] ; enfin, tout récemment, un historien, italien cette fois, et non des moins autorisés, J.-B. Supino [8], entrait résolument dans la voie tracée par Courajod et Marcel Reymond. La question est ouverte : on ne peut plus la supprimer par le silence.

Je voudrais, dans les pages qui vont suivre, et en prenant pour

1. Louis Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, t. II : *Origines de la Renaissance*. Paris, 1901. Voir les leçons de 1888, p. 173 à 290.

2. Marcel Reymond, *la Sculpture florentine*, t. I. Florence, 1897.

3. C. Enlart, *Architecture gothique en Italie*. 1894.

4. E. Bertaux, *l'Art dans l'Italie méridionale*, t. I. Paris, 1903. Voir aussi l'*Histoire de l'art*, publiée sous la direction de M. André Michel, t. I, p. 670.

5. *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1903.

6. Max Zimmerman, *Oberitalianische Plastik im Mittelalter*. Leipsig, 1897.

7. Notamment, pour la période qui nous occupe, pendant les années 1902, à propos de Rouen et Lyon, 1904 et 1905 à propos de l'ensemble de la sculpture italienne du XIVe siècle.

8. J.-B. Supino, *Arte Pisana*. Firenze, 1904.

cadre le cadre même du livre de M. Venturi, en même temps que j'indiquerai quelques-uns des résultats acquis récemment par la critique italienne, montrer, toutes les fois que je croirai les rencontrer, les traces d'influences françaises sur la sculpture italienne ; au lieu de « françaises », il m'arrivera parfois de dire « septentrionales », parce que, au xive siècle, il tendit à se constituer dans les pays du nord, sous l'influence de la France, une sorte d'unité de style que Courajod appelait style international du xive siècle. Mais ce sont des œuvres françaises, et prises au cœur de notre art gothique, que je mettrai, toutes les fois que ce sera possible, en regard des monuments italiens. Dans aucun cas, d'ailleurs, je n'entends avancer que l'artiste italien ait précisément pris pour modèle tel ou tel motif français; ces motifs français ne seront donc que des témoins qui déposeront de l'esprit de notre sculpture, au moment où les formes créées par elle envahissaient l'Europe civilisée.

Il était impossible, et M. Venturi l'a compris, de présenter une histoire de la sculpture italienne du xive siècle, sans la faire commencer aux œuvres des grands Pisans du xiiie. Depuis le moment, en effet, où la personnalité de Nicolas de Pise se révèle à nous par l'inscription de 1260 sur la chaire du baptistère, jusqu'au moment, en 1330, où Andrea de Pontedera signe la première porte de bronze d'un autre baptistère, celui de Florence, on peut dire qu'il ne se produit rien, dans la sculpture italienne, qui n'ait passé d'abord par l'âme et par la main de Nicolas et de son fils Jean. Et, l'école florentine ayant mis bien des années à se constituer définitivement, c'est jusqu'à la fin du xive siècle que se continue l'action des formes conçues par les deux grands maîtres pisans.

En ce qui concerne la question des origines de Nicolas, M. Venturi, on le savait déjà, est partisan déterminé de la thèse apulienne, c'est-à-dire de cette opinion qui, non seulement assigne le sud de l'Italie comme lieu de naissance à l'artiste ou à son père, mais encore voit dans cette origine une des causes efficientes de la formation de son génie [1]. Et, comme c'est le propre des problèmes autour desquels tant d'ardente curiosité se concentre que jamais la lumière n'y est définitive, et que ce que l'on croyait

1. Sur la part de la France dans la formation de l'art de Nicolas, déjà indiquée par M. Marcel Reymond, c'est M. Bertaux (*op. laud.*) qui a dit les paroles décisives.

le mieux acquis hier est renversé aujourd'hui, M. Venturi reprend l'étude de l'inscription de la fontaine de Pérouse, et là où Massari, Polacsek et Supino avaient cru voir, après la mention des noms de Nicola et Giovanni : *Natu Pisani*, il lit, avec une évidence à laquelle se laisse aisément gagner le lecteur : *Itu Pisani* [1]... Marquons les coups et attendons une riposte toujours possible.



Fig. 1. — Style de Fra Guglielmo. — Prophètes.
Soubassement de la façade ouest de la cathédrale d'Orvieto.

L'étude consacrée à la fontaine de Pérouse, la reconstitution très vraisemblable de l'ordre dans lequel étaient disposées les statues du second bassin avant le tremblement de terre de 1438, les tentatives faites pour discerner dans ces sculptures, qui nous parviennent en un tel état de dégradation, la part des divers collaborateurs, sont parmi les morceaux à la fois les plus ingénieux et les plus solides de l'ouvrage de M. Venturi.

Mais comment n'a-t-il pas noté, au moins au passage, que les divers thèmes iconographiques, groupés ici, je le veux bien, suivant un programme très local et très italien, ne s'étaient encore jamais déployés avec cette ampleur et cette logique que sur la façade des grandes cathédrales françaises ? Rendu attentif à ce rapprochement, il n'aurait pas manqué d'observer çà et là, dans l'interprétation même de quelques-unes de ces figures des Arts libéraux, des Travaux des mois, un accent, un

1. C'est-à-dire, sans doute, *Pisans par suite d'un voyage*, au lieu de *Pisans par la naissance* (*op. cit.*, fac-simile, p. 29).

style, qui lui auraient rappelé telle ou telle œuvre septentrionale, et il aurait fait cette observation, notamment pour les figures d'un homme taillant la vigne, d'un jouvenceau avec une fleur à la main, d'un faucheur, d'un semeur, d'un tueur de porcs, personnifiant respectivement les mois de Mars, Avril, Juin et Décembre, et qui ont, de même que la figure de la Musique frappant sur un *tintinnabulum*, leurs frères aînés dans la sculpture de Paris, d'Amiens et de Chartres [1].



Fig. 2. — Fra Guglielmo. — Fragment de l'« Arca di San Domenico ».
Église Saint-Dominique, Bologne.

Une brève remarque encore : il existe, parmi ces bas-reliefs de Pérouse, deux sujets voisins, dont l'un représente un lion assis, et l'autre un homme frappant un chien. Sous le lion est écrit : *Si vis ut timeat leo*, et, sous le chien : *Verbera catulum*. M. Venturi, ainsi que ses prédécesseurs, explique ces deux motifs comme des illustrations de fables d'Ésope. Mais il nous souvient d'avoir lu ceci dans l'album de Villard de Honnecourt, architecte français du XIIIe siècle [2] :

Je veux vous parler de l'éducation du lion. Celui qui dresse le lion a deux petits

1. De tous ces sujets, l'auteur ne reproduit que la figure du tueur de porcs et celle de la Musique.
2. Lassus, *Album de Villard de Honnecourt*, Paris, 1858, p. 179, pl. XLVI. Je cite la traduction de Lassus.

chiens. Quand il veut faire faire une chose au lion, il lui commande : si le lion grogne, il bat les chiens. Le lion a si grande perplexité quand il voit battre les petits chiens, qu'il réfrène son humeur et fait ce qu'on lui commande.

Voilà l'historiette qu'illustrent les deux bas-reliefs de Pérouse. Je sais que Villard de Honnecourt a beaucoup voyagé, que cette tradition, d'ailleurs, peut n'être pas spéciale à la France : pourtant, on en retrouve la trace dans un manuscrit bien français, celui de l'*Image du monde* (Bibliothèque Sainte-Geneviève, n° 2200), où la même scène est illustrée dans une miniature. Mais ce petit fait prouve, en tout cas, que le souvenir des sources françaises peut n'être pas inutile à un historien de l'art italien.



Fig. 3. — École de G. Pisano. — La Nativité.
Pilier de la *Vie du Christ* à la cathédrale d'Orvieto.

Y a-t-il eu, à proprement parler, une école de sculpture siennoise au XIVe siècle ? La question peut paraître hardie aux historiens de l'art italien, et pourtant M. Supino l'a posée avant nous. J'entends bien qu'il y eut des sculpteurs, en assez grand nombre, qui, nés à Sienne ou surtout groupés à Sienne autour de Nicola et de Giov. Pisano, lors de l'exécution de la chaire de la cathédrale, colportèrent ensuite par toute l'Italie, de Naples à la Toscane, les enseignements pisans. Mais, d'une part, nous voyons, en 1272 [1], Donato et Lapo, disciples de Nicola Pisano, recevoir à Sienne, avec Goro, florentin comme eux, le droit de cité, « parce qu'il n'y a pas, *en cette ville*, de maîtres capables de tailler des images pour l'œuvre de la Bienheureuse Vierge ». D'autre

1. Milanesi, *Documenti dell' arte senese*, t. I, p. 153.

part, il n'existe pas, à Sienne même, en dehors d'un très médiocre petit bas-relief votif à Saint-Bernardin, une seule œuvre certaine d'un maître sûrement siennois, avant l'extrême fin du xive siècle. Les morceaux de sculpture de la cathédrale qui, encore en place, ou déposés au musée de l'œuvre du Dôme, ont survécu à la réfection de la façade en 1370, sont de la main de Giov. Pisano, ou procèdent de son école, sans aucune originalité proprement siennoise [1].



Fig. 4. — Giovanni Pisano. — La Nativité.
Chaire de l'église Saint-André, à Pistoia.

Enfin, dans les milieux où ont émigré des artistes siennois, de naissance ou d'adoption, nous ne voyons pas que, ni dans la technique, ni dans les types, ni dans la façon de concevoir le relief et le modelé, ils aient apporté quelque chose de spécifiquement différent de ce que faisaient au même moment un Balduccio de Pise à Milan, les auteurs de « l'Arca di San Agostino » à Pavie, ou ceux de la châsse de sainte Marguerite à Cortone.

Je reviendrai un peu plus loin sur les tombeaux laissés à Naples par Tino de Sienne et ses élèves, mais il est un monument du début du

1. Il est cependant deux œuvres de sculpture siennoise — de la fin du xive siècle, il est vrai — que j'aurais eu plaisir à voir M. Venturi étudier, ce sont les anges, d'un si joli mouvement, sur la porte de la nef inachevée, du côté du baptistère, et c'est une des statues de la chapelle du palais, celle de saint Ansano, je crois, au coin de la via di Salicoto, qui fait penser déjà à Federighi.

XIVe siècle, en Italie, dans lequel se révèle une personnalité originale et, d'ailleurs, de la plus exquise saveur : je veux parler de la façade du Dôme d'Orvieto et des bas-reliefs qui, sur quatre grands piliers, racontent l'histoire de la Création, des scènes de la vie des Prophètes, la vie de Jésus-Christ et le Jugement dernier. S'il est prouvé que les plus belles et les plus récentes de ces sculptures, celles des deux piliers extrêmes et de la partie supérieure des deux autres, appartiennent à des maîtres siennois, ce sera, certes, un accroissement du patrimoine artistique de Sienne, encore est-il, cependant, que le « maître d'Orvieto » n'a été imité nulle part, et qu'un monument, si beau soit-il, ne constitue pas une école.



FIG. 5. — LE MAITRE D'ORVIETO. ANGES DE BRONZE (FONDUS EN 1325).
Tympan de la porte centrale de la cathédrale d'Orvieto.

La question d'Orvieto est une des plus intéressantes de l'histoire du XIVe siècle italien, une de celles où l'on a dépensé le plus d'ingéniosité critique pour aboutir à des conclusions diamétralement opposées ; d'autre part, elle n'a pas été posée devant le public français [1] depuis que la publication de documents faite par Fumi [2] est venue l'éclairer d'un jour nouveau. On me pardonnera de m'y arrêter quelques instants, après une étude approfondie du monument et des textes. Rappelons d'abord les faits et les dates.

En 1290[3], le pape Nicolas IV pose à Orvieto la première pierre d'un édifice destiné à abriter le corporal miraculeux de Bolsène et la madone vénérée de Saint-Brice. En 1295[4], un texte nous montre Fra Benvignate — jadis intendant de la fontaine de Pérouse — comme maître de l'œuvre

1. Sauf cependant à l'école du Louvre, dans l'enseignement de M. André Michel, dont les conclusions, telles surtout qu'il les a résumées dans une *Causerie artistique* du *Journal des Débats* (6 février 1906), se rapprochent beaucoup de celles énoncées plus loin.

2. Luigi Fumi, *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri*, 1891.

3. Della Valle, *Storia del Duomo d'Orvieto* (Rome, 1791), p. 97.

4. Fumi, *op. laud.*, p. 8.



LE MAÎTRE D'ORVIETO. — LA CRÉATION DE LA FEMME.

Pilier de la Genèse à la cathédrale d'Orvieto

à Orvieto. Puis, silence des documents et, en 1310, nous voyons appeler Lorenzo Maitani de Sienne, au secours de la construction qui menace ruine[1]. Où en était à ce moment la façade ? En existait-il même un plan ? On conserve à l'œuvre du Dôme à Orvieto deux dessins sur parchemin de la façade de la cathédrale. L'un, qui se rapproche beaucoup de l'édifice actuel, est traditionnellement attribué à L. Maitani. L'autre, qui semble montrer une première pensée du même projet, est anonyme. Fumi avait cherché quel pouvait être son auteur et, constatant la présence à Orvieto, en 1282, au moment où « l'âme des citoyens s'enflammait déjà pour le dôme », de l'un des plus grands maîtres du temps, Arnolfo di Cambio, qui exécutait alors, à Saint-Dominique, le tombeau du cardinal de Braye, d'Arnolfo, collaborateur probable de Fra Benvignate à la fontaine de Pérouse, il avait cru pouvoir lui attribuer le dessin anonyme, dont celui de Maitani aurait été seulement une modification postérieure. Mais les objections les plus fortes ont été faites à cette supposition par Nardini Mospignotti[2]. Sans parler des difficultés de date, rien de ce que nous connaissons de l'œuvre d'Arnolfo ne nous permet de lui attribuer, dès 1282, un projet aussi résolument gothique, et il paraît beaucoup plus vraisemblable de considérer les deux dessins comme des états différents de la pensée d'un même auteur, c'est-à-dire ici de Maitani.

Si la question a quelque intérêt pour nous, c'est que, sur ce premier dessin, se voient très nettement indiquées les sculptures de l'un des piliers. Et pour qui savait, d'autre part, la présence à l'œuvre du Dôme, dès 1293[3], de Fra Guglielmo (disciple de Nicola Pisano), et de ce Ramo di Paganello dont un texte siennois[4] nous dit qu'il venait de *partibus ultramontanis* et qu'il était de *bonis intalliatoribus et sculptoribus et subtilioribus de mundo*, il était bien tentant d'attribuer à ces maîtres une partie des bas-reliefs, et cela eût été particulièrement favorable à notre thèse des influences septentrionales, car, avec Ramo, figurent sur la même liste un *Alemano* et un *Rollando di Bruges*. Puis M. Fumi alléguait un texte, au premier abord très impressionnant, ce document communal de 1307[5], édictant des péna-

1. Fumi, *op. laud.*, p. 21.
2. *Lorenzo Maitani e la facciata d'Orvieto* (*Archivio storico dell' Arte* 1891, p. 333).
3. Della Valle, *Storia del Duomo d'Orvieto* (Rome, 1791), p. 263-266.
4. Milanesi, *Documenti dell' Arte senese*, 1854-1856, t. I, p. 157.
5. Fumi, *op. laud.*, p. 213. Je regrette que M. Venturi n'ait pas cru devoir citer et discuter ce texte dont on ne peut nier l'importance.

lités contre les jeunes gens qui, dans leurs jeux « sous les murs de la nouvelle église », causent des dégâts « aux œuvres et aux figures des fenêtres et des portes ». Mais pour que les mots *opere et figure* (sic) *fenestrarum et portarum* puissent s'appliquer à la façade principale, il faudrait supposer qu'elle était déjà, en 1307, conduite jusqu'à la corniche qui coupe à mi-hauteur les baies en tiers-point du premier étage, et cela est à tout à fait impossible à admettre, quand on lit les documents de 1321 à 1330.



Fig. 6. — Le Maître d'Orvieto. — Groupe de damnés.
Pilier du Jugement à la cathédrale d'Orvieto.

L'intervention d'Arnolfo di Cambio étant écartée jusqu'à plus ample preuve, devons-nous pour cela renoncer à l'idée d'une campagne de travaux pour la façade, antérieure à l'arrivée de L. Maitani en 1310 ? Je ne le pense pas : en effet, d'une part, lorsqu'on lit attentivement le texte de la délibération du conseil communal d'Orvieto[1], donnant la franchise à Lorenzo Maitani, maître général de l'œuvre, et l'invitant à se fixer à Orvieto, on se

1. Fumi, p. 21. Voici les fragments importants de ce texte : « Proponitur quod magister Lorenzius, *(sic)* de Senis, universalis magister ad fabricam supradictam (l'œuvre d'Orvieto), *multoties requisitus*, venit ad civitatem urbevetanam ad reparandam ipsam fabricam que quasi minabatur ruinam .... tunc quia continuus et expertus fuit et est in speronibus, tecto et pariete pulchritudine figuratis, qui paries debet fieri ex parte anteriori ... »

demande si le P. della Valle n'avait pas eu raison de penser que Maitani eût été déjà mêlé comme architecte à la construction du Dôme, avant de venir résider, pour ainsi dire, à pied d'œuvre ? D'autre part, et ceci est beaucoup plus important, il est un autre texte que les historiens d'Orvieto semblent n'avoir pas assez approfondi ; c'est ce document, daté du 11 juin 1310[1], trois mois *avant* l'arrivée de Maitani, et qui est une sorte de sauf-conduit donné à un voiturier qui doit apporter, de la carrière de



Fig. 7. — Le Maître d'Orvieto. — La Résurrection des corps.
Pilier du Jugement à la cathédrale d'Orvieto.

Montepisi, « des marbres pour la façade ». Or, l'ensemble des documents publiés nous montre que les marbres étaient travaillés, sur mesures données, à la carrière même ; il n'est pas probable qu'on s'occupât du transport avant que le travail du marbre fût commencé, encore moins probable que l'on commençât à tailler le marbre pour la façade avant qu'il y eût un plan.

Quoi qu'il en soit, Maitani, à partir de septembre 1310, se fixe à Orvieto ; il a reçu de la commune la permission de garder des élèves *ad desi-*

1. Fumi, p. 391, doc. I.

guandum, faciendum et figurandum lapides. Les documents manquent de 1310 à 1321 ; quand ils reprennent une suite régulière, pas un mot n'est dit de l'exécution des sculptures, mais on achète des crochets de fer pour les fixer [1] et, à plusieurs reprises, il est fait mention des colonnettes des portes [2]. Il me paraît certain que l'on montait alors l'étage inférieur de la façade. Nouvelle lacune de 1322 à 1325. Alors, en 1325, on s'occupe activement de la fonte des anges de bronze qui entourent la Vierge de marbre assise au tympan de la porte centrale (fig. 5). Toute la partie inférieure est sûrement achevée. Quand Andrea Pisano en 1347, Nino en 1349, Orcagna en 1358, passent successivement à Orvieto, il n'y a plus rien à faire aux bas-reliefs. Tout au plus Agostino, signalé par Vasari, pourra-t-il travailler aux statues de prophètes, aux côtés de la rose.

Qu'il y ait eu deux campagnes de travaux dans la sculpture des bas-reliefs, c'est ce qui me paraît prouvé, et par leur style et par une circonstance de détail. M. Venturi a justement noté que, dans le pilier des prophètes, toute la ligne médiane, où sont représentées des figures de rois dans les rameaux d'un arbre de Jessé, est de la même main que les groupes de la partie inférieure. Une de ces figures, cependant, une seule, la troisième à partir du bas, est différente : au lieu de porter un manteau assez lourdement drapé, elle est vêtue de la chlamyde transparente, chère à l'artiste qui sculpta les parties supérieures du même pilier. Or, cette figure disparate occupe à elle seule une assise de pierre, alors que ses voisines, en dessus et en dessous, sont taillées deux par deux dans la même assise ; il y a eu là une reprise faite au moment où l'on montait les sculptures et où l'on n'avait plus sous la main l'auteur des figures de rois.

A cet auteur j'attribuerais, comme M. Venturi, toute la partie inférieure du même pilier, c'est-à-dire trois assises de pierre à droite et quatre à gauche. Mais au lieu d'y voir un disciple d'Andrea Pisano, j'y reconnaîtrais, au contraire, un des sculpteurs de la première école pisane, très près, par la mollesse et la rondeur, de ce Fra Guglielmo, qui était à Orvieto en 1293, et que l'*arca* de Saint-Dominique, à Bologne, et la chaire de Pistoia, nous

1. Fumi, p. 97, doc. III, IV et V. L'opinion de M. Fumi lui-même (lettre adressée à M. A. Michel) est que ces crochets étaient destinés, non à fixer les sculptures, mais à fixer des panneaux destinés à les protéger. Il ne me semble pas cependant que ce sens résulte des documents.

2. Id., p. 41, doc. XII ; p. 44, doc. XXXIII.

permettent de si bien connaître. Je crois qu'il suffira de comparer entre elles les figures 1 et 2 pour se ranger à mon avis.

A la même campagne de travaux et à la même école, mais à un maître plus près de Giovanni Pisano, je donnerais les quatre motifs de la partie

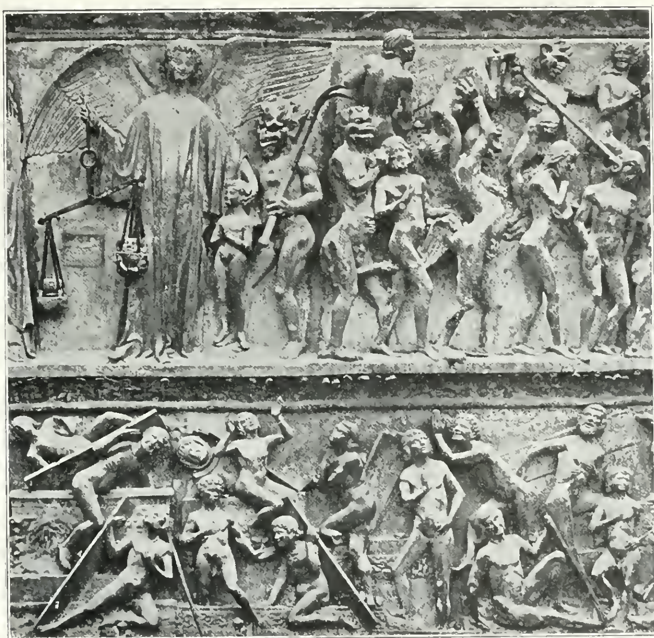


Fig. 8. — Résurrection et groupe de damnés.
Tympan du portail central de la cathédrale de Bourges.

inférieure du pilier de la *Vie du Christ*, *Annonciation*, *Visitation*, *Nativité*, *Adoration*, qui semblent des copies amollies de la chaire de Pise ou de celle de Pistoia, et non pas, comme le voudrait M. Venturi, des œuvres florentines sorties de l'école d'Andrea. Nos reproductions (fig. 3 et 4) permettent d'apprécier le degré de parenté des compositions d'Orvieto et de celles de Pistoia. Quant à la *Visitation*, c'est d'un fragment de la chaire de la

cathédrale de Pise, jusqu'alors inédit (fig. 146, *op. laud.*), qu'il faut le rapprocher. Enfin, et cette fois pleinement d'accord avec M. Venturi, je verrais l'œuvre propre d'une même école d'artistes, groupés autour de Maitani, dans les piliers de *la Création* et du *Jugement*, et les parties supérieures des deux autres. Il y a là une même façon d'entendre la draperie, laissant transparaître les formes du corps, un même système de proportions, un même type de tête; et draperies, proportions, type de tête, se retrouvent dans la Madone de marbre et les anges de bronze du tympan, finis en 1325 (voir la fig. 5 et la pl. hors texte). L'auteur de cette Madone, de ces anges et des plus beaux bas-reliefs de la façade, ceux du *Jugement* et des trois premiers registres de *la Création*, — une autre main, plus lourde, se discerne à partir du *Sacrifice de Caïn et d'Abel*, — le maître au délicieux génie, chef de chœur de toute cette phalange, quel était-il? Un certain Niccolo di Nuto figure sur une liste de 1325 avec un salaire très élevé [1]; plus tard, il travaille aux sculptures sur bois du chœur [2]; mais deux crucifix de bois, donnés par M. Venturi comme des épaves de cette décoration qu'il nous serait si précieux de connaître, sont-ils de Niccolò? Nous n'en pouvons rien savoir. « Le Maître d'Orvieto », celui qui sut porter à leur suprême degré d'expression les tendances de l'école, et par qui l'art italien donna l'une de ses fleurs les plus exquises, reste pour nous un anonyme, comme restent anonymes les imagiers français, ses aînés, qui, à Auxerre (en-tête de cet article), à Bourges (fig. 8), avaient déjà, dans un idiome différent, mais avec un esprit tout semblable, raconté les mêmes histoires sacrées.

LOUISE PILLION

(*A suivre.*)

1. Fumi, p. 49.
2. Fumi, p. 284, doc. VIII, Niccolò y est dit *capite* (sic) *magistrorum operis chori* (1330). En 1332 (p. 476), il est *capomaestro* de l'œuvre même de la cathédrale.





LA RENAISSANCE DU TRIPTYQUE



C'est une chose piquante, qu'en parlant du triptyque on parle d'une nouveauté. D'où vient cette curieuse renaissance? Si elle est autre chose qu'une vogue éphémère, un vain engouement d'archaïsme, que veut dire l'artiste moderne qui, après un long intervalle et de séculaires dédains, adopte cette forme surannée? Quelle est la raison de son charme? En quoi la tradition se trouve-t-elle accueillie, altérée, reçue, modifiée? En un mot, qu'a été le triptyque autrefois, et qu'est-il aujourd'hui? Peut-être vaut-il la peine d'éclaircir ce petit problème d'esthétique, et y verra-t-on quelque indice sur la marche et sur l'idéal de l'art contemporain.

I

Et d'abord, d'où surgit cette mode inattendue?

On pense tout de suite aux Préraphaélites. Le fait est, sauf erreur, que les premiers triptyqaes du XIXe siècle, c'est-à-dire les premiers que l'on ait faits depuis Rubens, ont été exposés à Londres, à la Royal Academy, lors de cette crise fameuse de la peinture anglaise. La *Vigile de Sainte-Agnès*, d'Arthur Hughes, est de 1856; le *Paolo et Francesca*, de

Dante Rossetti, est de 1861[1]. Les deux œuvres sont là-bas célèbres, et la seconde est un chef-d'œuvre, un hymne incomparable de passion et de pitié. Comment, après de tels exemples, n'en peut-on citer un troisième? On le chercherait vainement chez Watts et chez Burne Jones. Le principe actuel et fécond de l'antique formule passa inaperçu, peut-être de Rossetti même, qui n'y recourut qu'une fois. Cet admirable *Paolo* est une création singulière et fortuite; comme pour en préciser la signification individuelle, momentanée, l'auteur n'en fit qu'une peinture légère, une aquarelle; cette élégie désespérée est une page accidentelle, aussi personnelle dans la forme que dans le sentiment, par là sans précédent comme sans postérité.

Chose étrange! ce que ne sut faire cette école anglaise, si érudite, si mystique, s'accomplit inopinément chez nous, vingt ans plus tard, et justement aux antipodes du monde de l'art et de la pensée : chez les naturalistes. C'est au Salon de 1879 que parut en effet le véritable manifeste du triptyque moderne : le *Saint Cuthbert*, d'Ernest-Ange Duez[2].

C'était un séduisant artiste, un beau peintre, que cet oublié. Il fut pendant dix ans de ceux dont on attend un maître. Il faisait du « genre », du « plein air », des tableaux d'observation mondaine, sentimentale, souriante, une *Lune de miel*, une *Accouchée*, qui eurent de jolis succès. Rien de tout cela n'annonçait une grande œuvre religieuse. C'était d'ailleurs un dogme, dans la nouvelle école, que la religion a fait son temps, et n'est décidément qu'une source de beauté tarie. Le mérite de Duez fut de confondre ce paradoxe et de donner à la question sa vraie solution réaliste.

Sa méthode dans ce tableau, qui semble un Van Eyck colossal, est celle de tout réalisme qui tend à s'élargir, à s'affranchir de la tyrannie étroite de l'immédiat : celle qui permit à Flaubert de faire, par des procédés identiques, le récit d'une crise sociale à Carthage ou une étude de mœurs à Yonville-l'Abbaye, ou encore un conte spirituel délicieusement naïf : « Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays[3] ». C'est ainsi que

1. En dépit de ces dates, Rossetti est l'initiateur. Une esquisse de son tableau existait chez Ruskin dès 1850; Hughes l'y aura certainement connue.

2. Je ne nomme que pour mémoire les triptyques de Verlat au musée d'Anvers : sa *Mère du Messie* (1873), sa *Voix de Dieu* (1877) : leur médiocrité dispense d'en tenir plus de compte.

3. Flaubert, *Lettres à ma nièce* : « Si tu veux la connaître (la légende de saint Julien), prends l'*Essai*



D. G. Rossetti. — Paolo et Francesca.

Duez, quels que fussent ses sentiments à l'égard des miracles de saint Cuthbert ou des apparitions de saint Aïdan, traite les uns et les autres dans le caractère officiel de la peinture religieuse ; sans rien prononcer sur les faits, l'artiste prend le style pour une réalité positive, observable, significative en elle-même ; il choisit d'ailleurs, entre tous les styles possibles, le plus concret, le plus formel qu'ait jamais parlé l'art chrétien, et, pour en accentuer encore l'impression, restaure autour de sa légende le cadre vénérable des peintures sacrées, le triptyque...

II

Ce triptyque, à vrai dire, ne ressemble plus guère à son ancêtre du xve siècle. Cette vieille structure d'un tableau qui se ferme n'est plus depuis longtemps qu'une structure fossile. Pendant des centaines d'années, dans l'art byzantin et gothique, elle a été la forme universelle des articles de dévotion en ivoire, en émail, en orfèvrerie, des retables de bois sculptés et peints d'Anvers, avant d'être le *Clarenaltar*, le triptyque de Saint-Bavon, le tableau des Heller ou des Paumgartner. Rien ne manque davantage au triptyque moderne que cette vie populaire, multiple, pratique, industrielle, qui fut jadis matière et substance de chefs-d'œuvre.

Il faut y insister : cette forme compliquée n'est en aucune façon invention des peintres, mais créature de l'usage, obscur et capricieux artiste. Qu'était-elle au début ? La reliure des tablettes, le diptyque des anciens, où l'Église primitive inséra la troisième feuille, la feuille médiane de ses calendriers et de ses ménologes. Par combien de métamorphoses le retable de Gand finit-il par sortir de cette humble origine, et vit-on l'énorme merveille s'épanouir avec lenteur du pugillaire transformé en ustensile d'autel ? De cette longue histoire, les chefs-d'œuvre des Van Eyck, des Lochner, des Memling, des Dürer, gardent plus d'un vestige lisible : les grisailles qui décorent la face extérieure des volets y parlent encore d'un âge où l'art de peindre n'était qu'un succédané de la statuaire.

sur la peinture sur verre, de Langlois » (25 septembre 1875). La date des *Trois Contes* (1876) est curieuse à rapprocher de celle du *Saint Cuthbert*. La même année parurent les *Maîtres d'autrefois*, dont les derniers chapitres furent, pour le public, la révélation des Van Eyck. Cf. Castagnary, *Salons*, t. II, p. 360.

et racontent leur rivalité pour le partage de ce domaine, si longtemps indécis entre eux, de la plastique.

Sans la puissance des traditions religieuses, on ne comprendrait pas que les peintres de la Renaissance aient accepté tant de formules étrangères à la peinture. C'est une raison très faible et très insuffisante que de voir ici un ingénieux artifice pour la protection des tableaux : les volets, moins la transparence, joueraient le rôle du verre moderne[1]. Tout s'explique, au contraire, par ce principe théologique, que l'art qui représente les choses divines participe de leur caractère et ne doit pas être livré inconsidérément en pâture au profane. Le peintre était chargé de renseigner les hommes sur la figure de l'invisible et de donner une forme à leurs espoirs et à leurs rêves ; son œuvre devait donc, sous peine de perdre sa vertu, se montrer habituellement jalouse de son mystère ; elle ne se révélait qu'en de rares épiphanies, environnée d'éclat et de musique, à l'état de vision[2]. Le triptyque est à cet égard une conception incomparable. Comme tableau d'autel, il n'existe rien au delà du *Dombild* de Cologne ou de *l'Agneau mystique*. Nulle tenture, nulle housse, nul système de rideaux, pas même ceux à travers lesquels Raphaël a fait apparaître, entre saint Sixte et sainte Barbe, la femme de l'Apocalypse, dans le sublime tableau de Dresde[3], n'égale en surprises, en fertilité, en sou-

1. C'est ce qui explique toutefois, non la création, mais la persistance du genre dans les climats humides, dans les contrées du Nord. *La Femme hydropique* de G. Dow était recouverte de volets, sur lesquels est peinte une aiguière (Louvre, n° 2.349). Qui sait si une part des natures mortes, des tableaux de fleurs et de fruits, des sujets de garde-manger, fastidieux bagage de toute collection de peinture hollandaise, si l'œuvre des Abraham Mignon, des Weenix et des Van Huysum ne s'excuserait pas par des services du même ordre ? Je dois cette fine remarque à la sagacité de mon savant ami, M. de Wyzewa.

2. « Ne voit-on pas les rois tout puissants de l'Orient marcher enterrés sous un amas de voiles, de peur de compromettre leur gloire par une publicité vulgaire de leur personne ? *Et ne voit-on pas les peintures, images de la divinité, tenues de même continuellement ensevelies sous les housses les plus précieuses ?* Veut-on les découvrir ? C'est d'abord une grandiose cérémonie du culte, entremêlée de chants et de l'accord des symphonies ; à peine découvertes, une multitude immense de peuple, accourue de toutes parts, tombe à terre à genoux, dans un acte d'adoration, suppliant l'Être céleste dont cette peinture est l'image, d'accorder la santé périssable du corps et l'éternel salut des âmes, comme si c'était lui qui fût là vivant et présent » (Léonard de Vinci).

3. *La Maestà* de Duccio avait, au XV[e] siècle, sa *tenda di vermiglio* (cf. Lisini, *Notizie di Duccio pittore*, Sienne, 1902). — Un des plus vieux exemples de ces rideaux traités comme motifs pittoresques est sans doute celui de *la Déposition*, au f° 190 des *Heures d'Aragon*, de J. Bourdichon. Ceux du *Charles VII* de Fouquet ont une origine tout autre. Ils ne sont pas rares chez Rembrandt (*Mise au tombeau* (Dresde, Munich), *Résurrection* (Munich), *Sainte Famille* (Cassel), *Pèlerins d'Emmaüs* (Copenhague). Ils existent dans *la Femme hydropique* de G. Dow. — Chez les amateurs, les tableaux étaient conservés sous de semblables housses. « Il est passé après dans la salle où sont *les Sept Sacrements*, où il n'y avait de tableau découvert que *la Confirmation* » (Journal du Bernin, p. 65).

daineté d'aperçus et de développements, la vieille machine pittoresque.

C'est d'abord, le tableau fermé, un spectacle de teintes grises et de nuances douteuses, volontairement tenues dans les notes basses du registre, les tons froids et tristes de la gamme ; tout est sévère, contenu, sourd, grave. Le tableau s'ouvre, et c'est un éblouissement. D'un bond, la peinture saute des extrêmes rigueurs aux extrêmes ardeurs, des sonorités les plus pauvres à la plus riche polyphonie. Les chœurs d'anges musiciens, qui touchent de l'orgue et chantent des motets dans les hautes régions du



E.-A. Duez. — Saint Cuthbert.
Musée du Luxembourg.

retable de Gand, ne sont que le symbole visible de cette foule instrumentale subitement jetée dans l'orchestre coloré.

Mieux encore. La surface du tableau fermé étant donnée, le tableau ouvert double, et paraît faire beaucoup plus que doubler. de surface. L'impression est ici en proportion directe de cet élargissement. Ces effets de multiplication, ces *carrés* de sensations, cette géométrie esthétique de l'étendue, sont choses bien connues des guides montagnards, lorsqu'ils conduisent le voyageur, par une gorge anxieuse, où la vue est de toutes parts réprimée, étranglée, à un point subit d'où elle s'étend et vole sur de larges pays longuement déroulés. Le triptyque, en peinture, a été l'uti-

lisation la plus hardie de cette loi, si tardivement formulée, qui fait de l'espace la catégorie essentielle et la forme de la pensée. Indépendamment des sujets exprimés, de tout contenu idéal, il suffit qu'en se déployant il produise le même spectacle d'agrandissement soudain qu'un oiseau de vaste envergure qui ouvre brusquement les ailes, change de silhouette et presque de nature, et d'une forme qui pose, devient une forme qui plane.

La division des surfaces extérieure et intérieure donne à ces impressions un caractère mathématique. Si le principe fondamental du raisonnement géométrique est la superposition, où ce principe s'applique-t-il avec plus de force qu'ici, avec des conséquences plus rigoureuses et plus démonstratives ? A ne prendre que la partie centrale, celle que recouvrent les volets, le rapport le plus simple, comportant l'effet minimum, est encore le rapport de deux moitiés à un entier : c'est la mesure adoptée par l'auteur du *Dombild*. Dans le triptyque de Gand, ce genre de calcul est poussé à l'extrême limite du possible. Qui se donnerait la peine d'en analyser les parties, de faire la somme de ses étages et de ses éléments, demeurerait confondu devant un tel abîme de méditation et de science artistiques. Ces considérations, pour nous à peine croyables, n'étonnaient personne en un temps qui s'était fait une habitude de la mystique des nombres, et pour qui la Création n'était que le produit d'une arithmétique sacrée. Les chiffres étoilaient la nuit, illustraient le sein même de Dieu. Dante, dont la *terza rima* et le triple faisceau de trente-trois cantiques composent le poème comme une fugue parfaite sur le chiffre de la Trinité, a mérité le nom de géomètre enflammé. Pourquoi le même nom ne conviendrait-il pas aux auteurs du retable de Saint-Bavon, s'ils ont, avec le même génie, accompli une œuvre semblable ?

A cette triple éloquence des couleurs, de l'espace et du nombre, s'ajoute enfin la signification intrinsèque des images représentées. On doit se contenter ici d'indications brèves et sommaires. Quoique les sujets d'un triptyque n'eussent rien d'invariable, le sens général en était du moins déterminé par le contraste inévitable entre le revers des volets et le corps du tableau. Ce contraste peut d'ailleurs se réduire à un simple intervalle de degré, comme celui qui sépare la « figure » de l'idée ou du fait qui la réalise : les volets ont alors le sens de l'ouverture qui prélude à une symphonie. Dans l'un et l'autre cas, on n'avait qu'à puiser dans l'immense





STEPHAN LOCHNER. — LE « DOMBILD » DE COLOGNE.

Sainte Ursule et ses compagnes. — L'Adoration des rois. — Saint Géréon et ses compagnons.

répertoire de l'Église. Il n'en existait pas moins un certain code d'usages qui réglait le choix des motifs et leur place dans l'ensemble. Celle des donateurs paraît confinée aux volets. Quant au thème central, il est ordinairement d'un caractère tranquille, lyrique, plutôt que dramatique, comme un hymne célébrant les gloires de l'Église, plutôt que comme une prose racontant ses souffrances. Une sorte de règle de bienséance théologique interdit, en effet, à l'œuvre d'art érigée sur l'autel, toute allusion trop vive à la Passion du Christ, et lui fait une loi de parler seulement de résurrection et de béatitude. Seule, l'école allemande a pris sur soi d'enfreindre ces convenances exquises. Ce peuple n'a jamais été d'une très sûre orthodoxie.

On voit dès lors quel rôle jouent les prophètes et les sibylles, les figures du Précurseur ou même des évangélistes, des saints de la Nouvelle Alliance qui décorent la face extérieure des volets : mais la scène de l'Annonciation, qui résumait les mêmes idées, devint pour ainsi dire la préface indispensable de tout triptyque. Est-il permis de supposer que la forme des volets, celle d'une porte qui s'ouvre, revêt ici une acception particulière ? Combien de fois le moyen âge n'a-t-il pas exprimé la maternité virginale de Marie sous la figure de la porte du temple dont parle Ézéchiel, *Felix cœli porta* ? Tout ici avait une voix. La couleur de grisaille[1], qui est celle des pierres que lavent les pluies du nord, au porche des cathédrales, rappelait le Septentrion, le côté du ciel associé à l'attente, à l'exil, aux ténèbres extérieures. Le triptyque fermé présentait sa face d'hiver, son visage lugubre, son aspect de tombeau. Ouvert, c'était la résurrection, la vie : c'était, au tonnerre des orgues qui roulait dans l'église, une ivresse de couleurs et d'images, un aperçu du ciel, une trouée sur l'infini. On conçoit que de telles solennités attirassent ces nuées d'admirateurs et de fidèles que Van Mander compare aux vols de mouches et d'abeilles qui assaillent en été le feuillage des figuiers et les berceaux des vignes.

III

De cet admirable instrument d'émotions pittoresques et religieuses,

1. Cette couleur est très remarquable : la statuaire était polychrome, et c'est en quoi les peintres, [illegible] au XVe siècle, dépendent de la statuaire. Il est donc évident que ces fac-similés de statues en [illegible], sur la face extérieure des triptyques, ont un sens spécial, expriment une nuance [illegible] particulière et réfléchie.

que nous reste-t-il aujourd'hui? Le fantôme. D'un seul mot, le triptyque moderne ne se referme plus, ne s'ouvre plus : il a perdu le mouvement. Du coup, il change de proportions. Les volets, sans rôle effectif, réduits à l'existence purement décorative, font ce qu'en pareil cas on voit faire aux organes d'un vivant : ils se développent sans mesure ou, plus souvent, ils s'atrophient. Le tableau, invariable, immobile, paralysé dans ses contrastes, raidi aux articulations, privé de ses ressources de profondeur et de souplesse, appauvri de son symbolisme, de son bizarre bagage d'expressions d'architecture et de statuaire, changé dans sa structure, changé dans ses effets, ses calculs, ses combinaisons, est en réalité une créature toute nouvelle, n'ayant plus avec la première que des traits de famille superficiels, simplifiés. « Qu'est-ce que cela veut dire? écrit Castagnary, à propos de Duez et de ses pareils... Ils mettent trois tableaux dans un cadre : ont-ils fait un triptyque? [1] »

Qu'on l'appelle donc comme on voudra : s'ensuit-il que le triptyque, tel que nous l'ont fait les Duez, les Laermans, les Cottet, les Henri Martin, ne soit qu'un genre frivole et sans raison? Avons-nous le droit de n'y voir qu'un simple « croc-en-jambe » au règlement de nos Salons, qui ne permet que deux tableaux? S'il a cessé de répondre aux exigences d'autrefois, n'est-il pas né de besoins nouveaux? Le triptyque du xve siècle était, comme on l'a vu, une forme universelle, commune à tous les arts; le nôtre est propre à la peinture. En est-il moins légitime, moins vivant? Quelles tendances, quelles orientations de la peinture moderne s'y expriment et s'y révèlent? Et, quand on n'y verrait que « trois tableaux dans un seul cadre », ne serait-ce pas déjà l'indice le plus intéressant?

Louis GILLET

(A suivre.)

1. *Salons*, t. II, p. 385. Il y avait, au Salon de 1879, deux triptyques en dehors du *Saint Cuthbert* de Duez : *l'Origine du pouvoir* de Sergent, et *les Trois âges* de Delance.





ERNEST HERSCHER

ARCHITECTE, DÉCORATEUR ET GRAVEUR

Sorti diplômé de l'atelier Pascal, à l'École des Beaux-Arts, inspecteur des Bâtiments civils, Ernest Herscher est, par tempérament, un novateur : son projet de *Salle des Tuileries*, en collaboration avec L. et A. Feine, témoigne d'une heureuse hardiesse de conception ; ses cartons de tapisserie, exposés au Salon d'automne, révèlent un sens exquis et vraiment neuf de la décoration.

Mais cet artiste très moderne, ce membre du « Nouveau Paris », n'en sent pas moins vivement le charme de l'ancien. Depuis qu'il s'est mis à l'eau-forte, c'est aux vieux quartiers qu'il consacre ses cuivres, aux coins restés champêtres des faubourgs, aux rues étroites qui dégringolent la butte Montmartre ou qui serpentent autour de Saint-Séverin.

Tout de suite ses gravures l'ont mis en évidence. On y trouve autre chose encore que des motifs bien choisis, un travail libre et coloré : une émotion s'en dégage. C'est que Herscher aime depuis longtemps le paysage qu'il grave, il en saisit la vie intime, et il a le don, trop rare, de rendre sensible, avec du noir et du blanc, la qualité de l'air et de la lumière. Dans chacune de ses estampes — qu'il nous montre, par une matinée de printemps, les prés qui verdissent derrière *la Salpêtrière*, ou, par un soir de pluie, le grouillement des passants dans l'ombre humide de *la Rue Saint-Jacques*, — il fixe quelque chose de l'atmosphère vraie de Paris.

P. A.



LES

NOUVELLES DÉCOUVERTES EN SUSIANE[1]

III

C'est parce qu'ils étaient dépourvus de pierre par la nature de leur sol, que les Susiens construisirent en briques leurs maisons, leurs palais et leurs temples, et qu'ils en revêtirent les parois extérieures et intérieures de céramique émaillée ; c'est pour ce motif aussi, sans doute, qu'ils se montrèrent si âpres au pillage des statues et bas-reliefs de pierre qui ornaient les villes chaldéennes, et dont ils firent, par droit de conquête, l'ornement de leur propre capitale. C'est par la même raison, enfin, que nous nous expliquerons le développement extraordinaire que la métallurgie prit, dès l'origine, chez les Élamites. Ils remplacèrent la pierre par le bronze ; ils fabriquèrent des statues de bronze, des bas-reliefs de bronze, des poutres de bronze, et telle fut leur science et leur habileté technique, qu'on pourrait presque dire, sans trop d'exagération, que la métallurgie

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 177.

du bronze, trois mille ans avant notre ère, était aussi avancée qu'elle le fut jamais à l'époque moderne. M. de Morgan nous en apporte la preuve, en exposant au Louvre, parmi ses découvertes susiennes, un cylindre de bronze d'une longueur de 4 mètres 34, fondu d'un seul jet, comme un canon de calibre moyen, et couvert, sur tout son pourtour, d'inscriptions cunéiformes archaïques, au nom du roi élamite Chilhak-in-Chouchinak. Un autre cylindre analogue, un peu moins long, a un diamètre encore plus grand.

Quelle pouvait bien être la destination de ces tubes colossaux, cylindriques, sauf à leurs extrémités, qui sont équarries? L'un d'eux porte de petits clous d'or incrustés sur ses parois. Ce n'étaient probablement pas des colonnes. Il semble qu'ils étaient plutôt placés horizontalement, comme des poutres ou comme des barrières, des gardes-fous destinés à un monde de géants!

Une grande table de sacrifices, en bronze, dont nous avons déjà parlé dans la *Revue*[1], — que les envahisseurs, impuissants à emporter, se sont acharnés à mutiler avec rage; — des plaques de revêtement en bronze, représentant des scènes de combat ou des convois de prisonniers, des statuettes en bronze et des ustensiles de même métal, attestent la puissance de la vie industrielle chez les Élamites. N'ayant point de pierres pour y sculpter des scènes comparables à celles qui se déroulaient sur les parois des palais ninivites, les Susiens y suppléèrent en coulant des bas-reliefs de bronze plus grands que nos plus grandes plaques de cheminée. Ils allèrent plus loin encore. N'ayant pas, à l'instar des Chaldéens de Tello, le moyen de se procurer de magnifiques blocs de diorite, comme ceux dans lesquels sont sculptées les statues de Goudéa, ils demandèrent au bronze de leur fournir des statues analogues à celles de leurs voisins! Ils réussirent à couler d'un seul jet, et en fonte pleine, des statues plus grandes que nature. Vous remarquerez, en effet, à l'entrée de la salle susienne, au Louvre, la statue en bronze de la reine Napir-Ason, femme du roi Ountash-Gal, qui régnait 1500 ans avant notre ère. Cette statue, dont la tête a été mutilée, est de grandeur naturelle. La reine, suivant une convention hiératique déjà traditionnelle en Chaldée, a les mains croisées devant la poitrine, les doigts allongés. Les poignets sont ornés d'un bracelet à quadruple torsade; il y a une bague au qua-

1. Voir t. XI, p. 31.

trième doigt de la main gauche, et les détails anatomiques des phalanges sont délicatement modelés. Le costume se compose d'une robe à longues franges retombant sur les pieds; dans son ensemble, la jupe donne la



Fig. 1. — Statuette en bronze.

silhouette d'une cloche; elle est striée et constellée d'étoiles figurant, sans doute, des verroteries enchâssées dans le tissu. Le corsage s'applique sur la poitrine, de manière à en dessiner les contours; sur l'épaule, une fibule fleuronnée, et le long du bras, d'élégantes agrafes. Enfin, un grand châle brodé est posé sur les épaules; son extrémité descend en pointe sur le devant, comme l'aile d'un oiseau géant. N'est-il pas surprenant que de

semblables détails soient rendus avec netteté dans un bloc coulé en bronze plein, d'un poids qui, lorsque la statue était intacte, devait atteindre deux mille kilogrammes?

A côté de ces grandes œuvres de la métallurgie élamite, nous possédons en quantité des statuettes votives en bronze, ainsi que des ustensiles de toute espèce et de toutes formes. En particulier, dans les fondations du temple du dieu Chouchinak, on a recueilli des statuettes de bronze qui représentent des personnages debout, les mains ramenées sur la poitrine, parfois tenant un oiseau, comme offrande au dieu, ou faisant le geste chaldéen de la prière (fig. 1). Dans tous ses produits, la métallurgie susienne copie ou imite la sculpture chaldéenne.



Fig. 2. — Coiffure en grès émaillé.

IV

Une des découvertes les plus sensationnelles de la Délégation française en Susiane est celle qui fut faite le 23 février 1904, de statuettes d'or et d'argent massives, dont on ne saurait trop admirer la conservation parfaite et le style original. C'étaient des statuettes votives, car elles se trouvaient dans une cachette, sous le dallage du temple de Chouchinak, et elles étaient accompagnées d'autres offrandes d'un intérêt moins essentiel. Il convient pourtant de signaler particulièrement un bâtonnet de schiste à tête de lion en or filigrané, d'une finesse d'exécution qui stupéfie. Les statuettes d'or et d'argent ont près de 65 centimètres de haut, non compris le socle de bronze sur lequel elles sont fixées. Regardez attentivement





celle d'or (fig. 3). Elle a été reciselée au burin et au poinçon après la fonte. Le personnage qu'elle représente rappelle, lui aussi, comme les statues et statuettes de bronze, les produits de l'art chaldéen. C'est un prêtre debout, vêtu d'une robe, dont le bord inférieur est orné de franges délicates que soulève discrètement la pointe des pieds. Le geste de la main droite est celui de la prière ; la main gauche tient le jeune chevreau offert à la divinité. On le voit, c'est le thème artistique ordinaire des statuettes de bronze. Le personnage a une longue barbe ; son nez est droit et saillant, ses yeux démesurés, le bas du visage fuyant. Ses cheveux abondants sont figurés par de petits traits réticulés et sa tête, énorme, est surmontée d'un diadème qui a la forme d'un tortis d'étoffe. La robe est constellée, sur la poitrine, de petites étoiles ; une ceinture est assujettie autour de la taille, et la jupe est parsemée de petits trous faits au poinçon, qui simulent sans doute des verroteries ou des gemmes cousues dans l'étoffe. La statuette d'argent recueillie dans la même cachette est presque semblable. On peut disserter sur le manque de proportions des différentes parties de ces charmantes figurines, la tête étant trop grosse, les oreilles mal placées, le menton trop abaissé sur la poitrine. Elles n'en sont pas moins des bijoux exquis, d'une grandeur inusitée, des documents essentiels pour l'histoire de l'art élamite.

Plus important encore serait un autre monument, s'il nous était parvenu en meilleur état de conservation. Il s'agit d'un masque d'argent au repoussé et d'une main de même métal, qui faisaient partie d'une statue dont le corps devait être en bois. Les parties nues, au moins la face et les mains, étaient d'argent. De nombreux clous d'argent, qui sont restés rivés aux poignets, étaient destinés à fixer le métal sur le bois. La statue devait être au tiers de la grandeur naturelle : c'était peut-être une image de la déesse Nana. Les deux mains étaient fermées, tenant des objets qui ont disparu. Les yeux, très grands, sont en ivoire sculpté ; la prunelle, absente aujourd'hui, était probablement figurée par une gemme étincelante.

En même temps que le masque d'argent, on a recueilli deux coiffures de statues, en grès émaillé. L'une de ces coiffures affecte la forme d'une perruque divisée en deux lobes, l'un couvrant le crâne, l'autre retombant sur la nuque (fig. 2). Un bouton d'or en saillie décore la partie médiane antérieure ; trente-cinq clous d'or sont disposés sur le devant, tandis que

l'arrière et les côtés sont ornés de clous d'argent et de bronze. La seconde coiffure du même genre, aussi en grès émaillé, est une sorte de bonnet ou turban de la forme d'un pommeau de canne, garni, sur toute sa surface, de neuf lignes de disques de bronze, maintenus par des clous de même métal et disposés en quinconce. Cette espèce de calotte était fréquente aussi chez les Chaldéens : les cylindres et les bas-reliefs nous en offrent des exemples. Une statue de lion, en céramique émaillée, témoigne aussi de l'antiquité reculée de ce genre de fabrication, appelé à une si prodigieuse fortune dans la même région, surtout aux époques achéménide, parthe et sassanide.

Les monuments d'ivoire qui se rapportent à la période primitive de l'histoire de l'Élam sont nombreux; ce sont des plaques gravées, des figures d'animaux, des statuettes, des objets de toilette. Nous remarquerons surtout, dans cette série, une délicieuse statuette d'ivoire de 106 millimètres, à laquelle manque la tête, malheureusement. Elle représente une princesse élamite debout, les mains croisées devant la poitrine, comme les statues de Tello et la grande statue de bronze dont nous avons parlé plus haut. Son costume se compose d'une longue robe talaire, toute unie, ornée seulement d'un galon sur le pourtour du bas; un autre galon orne la poitrine; elle couvre les épaules comme un mantelet, laissant nu l'avant-bras, dont le modelé est très étudié. Par-dessus la robe, une écharpe frangée à petits plis est jetée sur l'épaule droite et se croise sur le dos et sur la poitrine, avant de retomber jusqu'à terre. Un trou percé dans le cou atteste que la tête devait être rapportée ; elle était peut-être en or, ainsi que la bordure du mantelet, à la hauteur du coude, qui est indiquée par une profonde rainure.

L'inventaire des objets de toute nature trouvés jusqu'ici, avec les fines œuvres d'art sur lesquelles nous venons de nous appesantir, remplit déjà plusieurs volumes des *Mémoires* de la Délégation : c'est dire que ces objets industriels nous permettraient presque d'évoquer déjà la vie ordinaire des antiques habitants de l'Élam. Ce sont des cylindres, les uns en terre émaillée, d'autres en ivoire, en hématite, en calcédoine, en jaspe, qui servaient à sceller les contrats ; des vases d'albâtre de toute forme ; des statuettes en terre cuite; une immense quantité de petits anneaux d'or, d'argent, de bronze, avec des disques plats dans ces trois métaux, qui

devaient servir de monnaie ; une colombe en lapis-lazuli, ornée d'un semis de boutons d'or ; de magnifiques bracelets d'or, d'argent, de bronze, souvent très délicatement ouvragés ; épingles, fibules, pendeloques, perles de verre, d'albâtre, de lapis, de terre cuite, parfois incisés de dessins géométriques, ustensiles à l'usage domestique, pommeaux de cannes ou de sceptres, haches, couteaux et armes diverses, rien ne manque de ce qui constituait l'attirail usuel de la vie des sujets de Choutrouk-Nakhounté, le



Fig. 3. — Prêtre tenant un chevreau (face et profils).
Statuette en or.

roi élamite, grand conquérant et grand bâtisseur de temples. Deux cornes en albâtre, qui portent des inscriptions au nom de ce prince, devaient appartenir à une gigantesque tête de taureau. Énumérons encore des objets qui ont un caractère votif et paraissent avoir été jetés par la foule dans les fondations du temple du dieu Chouchinak : têtes de griffon en or, têtes d'animaux en terre cuite, lions en agate, sculptés en ronde bosse, — ce qui fait remonter l'origine du camée à une époque prodigieusement reculée, — têtes de taureaux en lapis, pendeloques en cornaline avec montures d'or, feuilles d'or avec inscriptions anzanites. La petite archéologie peut à loisir

s'exercer sur tous ces objets, les comparer parfois à certains produits raffinés de l'art japonais, en tirer les enseignements que leur examen comporte. Au point de vue des sujets, ils semblent, eux aussi, se rattacher à l'art chaldéen. Tout donc, dans les fouilles de Suse, paraît, conformément à la tradition biblique, désigner la Chaldée comme le primitif foyer des civilisations orientales.

Nous ne dirons rien des monuments des Perses achéménides, ni de ceux de l'époque des Parthes arsacides ou sassanides : ils rentrent dans des séries plus connues, moins originales comme nouveauté. Nous avons signalé déjà, ici-même, les bijoux d'or incrustés de pierreries, qui proviennent d'un tombeau de femme de l'époque achéménide. Ces bracelets, colliers et pendeloques, témoins du luxe inoui de la cour de Darius ou de Xerxès, qui sont venus éclairer la question si intéressante des origines de l'orfèvrerie cloisonnée, peuvent maintenant, au point de vue de la technique, être comparés utilement à leurs prototypes, les bijoux de l'époque élamite, antérieurs de dix siècles au moins, au sujet desquels nous nous sommes étendus quelque peu tout à l'heure.

E. BABELON



LA JEUNESSE D'HENNER[1]

LA FORMATION — HENNER A LA VILLA MÉDICIS (1859-1864)

I



HENNER EN 1860
par De Coninck.

Long est déjà le chemin parcouru par Henner, depuis les précoces barbouillages de son enfance, attestés encore aujourd'hui par un panneau de porte de la maison natale; ou même depuis la grande pochade militaire qu'il exécutait en 1856, sur le double portail cintré d'une grange, pendant la guerre de Crimée[2]. L'apprenti alsacien est devenu un lauréat déjà glorieux. Pourtant, il n'est encore qu'un élève. Il le sait, il le sent. C'est avec la profonde conscience du peu qu'il est, mais aussi avec la ferme volonté de devenir tout ce qu'il peut être, qu'il prend la route d'Italie. Jamais plus de modestie au service de plus d'énergie. Il ne s'en fait pas accroire. Une sorte de tremblement respectueux le saisit, à la pensée que la patrie de l'art lui ouvre tous ses trésors, et qu'il pourra, cinq années durant, être citoyen de cette patrie,

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 161.
2. M. Gustave Kubler, d'Altkirch, a essayé vainement, il y a quelques années, de sauver ce qui restait de ce curieux panneau, le plus vaste qu'Henner ait couvert. La perte est, d'ailleurs, médiocre.

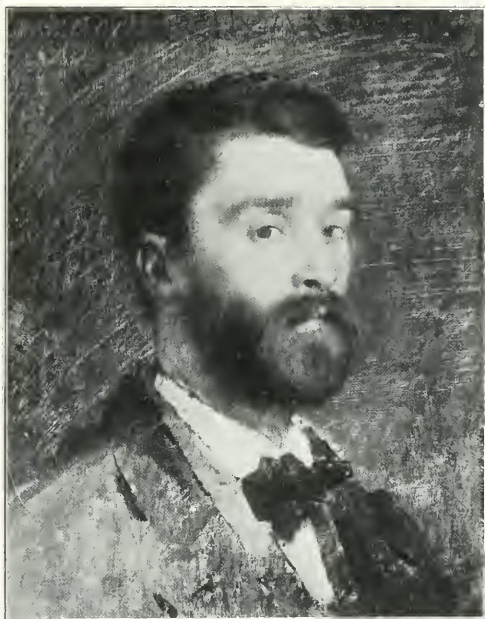
se faire contemporain de ses plus grands maîtres, disciple de leurs chefs-d'œuvre. Une immense joie l'envahit, une humilité infinie le pénètre. Contempler, admirer, observer, travailler, sans souci du lendemain, vivre entièrement pour l'art, quel rêve pour le pauvre artiste d'hier ! C'était proprement le paradis. Ce mot de « paradis », appliqué à l'Italie et spécialement à Rome, revient d'ailleurs à chaque instant sous sa plume.

Car il a écrit, et beaucoup, relativement à lui, peu épistolier de nature. Durant les années d'Italie, il a entretenu trois correspondances, probablement les seules qui aient occupé ses rares moments de loisir. La première, avec son frère Séraphin, son mentor; correspondance plutôt de fils à père que de frère à frère : « A mon frère, j'écris les lettres les plus sérieuses du monde, comme à un père ». Ce qui ajoutait à leur intimité, c'est qu'elles étaient d'ordinaire rédigées dans l'idiome natal. La seconde, avec le bon maître et ami Goutzwiller, tenu strictement au courant des impressions d'art ou des travaux du nouveau pensionnaire de la Villa Médicis. La troisième, avec M. et Mme Charles Clavé, ces amis d'Altkirch qui l'avaient accueilli et longuement hébergé à ses débuts, et auxquels il voua une affection inaltérable. A ces trois correspondances, l'une intime, l'autre artistique, l'autre cordiale et expansive, si l'on joint le carnet de notes personnelles où Henner couchait le soir ses réflexions sur ce qu'il voyait, on aura toutes les sources de sa vie artistique, à l'époque capitale de sa formation. Cette étude en quatre parties, qui s'écrira peut-être un jour, ne peut se faire ici à l'aise. Nous nous bornerons à donner un aperçu des deux correspondances que nous avons entre les mains, celle avec Goutzwiller et celle avec les Clavé. Elles sont encore assez riches pour nous faire connaître l'essentiel.

Toutes deux, elles nous révèlent, en premier lieu, l'enchantement de l'artiste, transporté, comme par un coup de baguette, dans la liberté délicieuse de la Villa et dans ses jardins de rêve ; ensuite, la découverte graduelle qu'il fait des mœurs italiennes, des cités, des régions qu'il compare entre elles, des œuvres, dont il subit plus ou moins profondément l'influence. Le candide Henner absorbe et admire, et cela continûment, avec une avidité jamais assouvie. Cette passion de s'imboire de l'ambiance est chez lui si forte que, pour épuiser la coupe artistique tendue de toutes [illegible] désir *il ne quitte pas l'Italie une seule minute*, durant les cinq

années consécutives de son privilège. Et, sans cesse, le hante la terreur du retour. Plus que trois ans ! Plus que deux ans ! La dernière année est gâtée par l'amertume du départ prochain.

Aussi vit-il complètement enveloppé dans son art, défendu contre les distractions dangereuses par le sérieux et le fiévreux de sa recherche. Ce qu'il poursuit en effet, à Rome comme à Paris, c'est son « moi » dans le moi des autres, c'est l'art qui sera le sien, dans l'art des maîtres qu'il continuera. Là encore, le dégagement est pénible, lent, mais il est obstiné, puissant, victorieux. L'instinct sûr de sa nature, raffinée et forte à la fois, le mène, d'une admiration qui déjà le façonne, à une seconde, plus conforme à son talent et plus capable de le féconder, et de celle-ci à une troisième, qui est décisive. Lettres en mains, on le voit marcher, avec une sûreté croissante, des maîtres de Rome au maître de Parme, et du maître de Parme aux maîtres de Venise. Là, il a l'éblouissement, le cri de joie. Il s'est reconnu en eux. Il orientera principalement, dès lors, vers ces derniers, son esthétique, sans cependant imiter, sans oublier ses premières admirations, qui reparaissent çà et là sous son pinceau. Ces « mises au point » successives de son âme d'artiste sont d'autant plus



PORTRAIT DE L'ARCHITECTE COQUART (1860).

captivantes à saisir sur le fait, qu'elles sont l'ingénuité et la sincérité même. Aucun *a priori* dans l'esthétique d'Henner, voilà ce dont il faut d'abord se pénétrer quand on le juge. Il sent, et cela dès Paris, et même dès avant, qu'il n'est pas l'artiste d'un atelier, ni d'une école. Il est lui, mais il ne sait pas au juste ce qu'il est. Il se cherche en face des maîtres de la péninsule : il se découvre à moitié en face d'un premier, davantage en face d'un autre, tout à fait en face d'un troisième. Et, dès lors, sûr et conscient, il élabore et combine ses œuvres propres, qui n'ont pas de modèles, comme elles n'auront pas d'imitateurs... C'est là l'Henner des lettres aux Clavé et à Goutzwiller, si profondément attachant. On lit dans son cœur d'artiste comme dans un livre imprimé en gros caractères.

L'ingénuité qui rehausse l'artiste à nos yeux ne fait pas moins d'honneur à l'homme. Le brave homme se montre partout à côté du zélé travailleur. Dans sa félicité de rentier relatif, il n'oublie pas la sœur, les frères qu'il a laissés au pays et qui gagnent durement leur pain. La gloire du Monte Pincio n'éblouit point tellement ses yeux, qu'il n'aperçoive distinctement la petite boutique que l'actif Séraphin a montée à Mulhouse, et où il prie ses amis de « passer quelquefois pour acheter une boîte d'allumettes ». Il économise sur sa pension d'artiste pour aider la sœur aînée Marie-Anne à entretenir le ménage de Bernwiller. Si Colmar, grâce au bon Goutzwiller, lui fait un achat, une partie du produit est dirigée sur la caserne où le frère Grégoire est en service à Paris. Quand Goutzwiller se marie, il a, le jour de ses noces, cette attention d'une délicatesse suprême : partir seul avec sa boîte à couleurs, vivre toute la journée avec la pensée de son ami, et, au bord du Tibre, choisir un fin paysage, ensoleillé comme un Lorrain, qu'il peint dans une gamme ultra-blonde, et qu'il dédie à Goutzwiller, en souvenir d'un des plus beaux jours de sa vie.

Ainsi se passent, s'égouttent plutôt, ces cinq inoubliables années, au cours desquelles, tout entier à son art et au souvenir des siens, il n'y eut guère place pour des relations, des amitiés ou des diversions. Bon camarade, certes Henner le fut toujours : mais il était surtout solitaire de travail comme de pensée. Il trouvait à la Villa, en arrivant, maint talent déjà formé, notamment Carpeaux et Vaudremer, dont 1859 fut la dernière année : Daumet, Chapu et Alphée Dubois, lauréats de 1855 ; Delaunay et Maniglier, lauréats de 1856 ; Sellier et Tournois, lauréats de



Cliché Braun, Clément et Cie.

J.-J. Henner. — La Terrasse du Pincio.

1857 : lui-même arrivait avec Coquart, l'architecte, et Samuel David, le musicien, — il fera leur portrait à tous les deux. Bientôt allaient arriver : Ulmann, Falguière et Cugnot en 1859, Ernest Michel en 1860, Jules Lefebvre et Moyaux en 1861, etc. C'était une belle phalange. Henner semble ne s'être assez étroitement lié qu'avec Samuel David, peut-être parce que son art était très différent du sien. La raison de cette sorte d'isolement est dans les exigences de l'art tel qu'Henner le comprenait. « C'est une terrible maîtresse que la peinture, écrit-il aux Clavé, et malheur à celui qui se mêle d'en être amoureux, cela coûte bien des larmes et des nuits sans sommeil. » Nous n'avons plus qu'à le laisser parler pour nous rendre compte qu'il n'a rien exagéré.

II

Les cinq années alors accordées aux prix de Rome, — sans préjudice de l'ordinaire prolongation d'un semestre de faveur, — commençaient pour Henner au 1er janvier 1859. Il part, suivant la tradition, vers la fin de décembre. Ses premières étapes sont pour cette Italie anticipée qui s'appelle le midi, et qui commence à Avignon. Il ouvre tout grands ses yeux d'homme du Nord, à la vue des ruines romaines qui donnent à Nîmes, à Arles, de si imposants décors. La couleur et le caractère de la Provence le saisissent déjà si fort, que la vue de Gênes, et même de Florence, lui causeront une désillusion relative. Pour Gênes, alors surtout intéressante par son cadre, la déception s'explique un peu. Elle surprend en ce qui concerne Florence. C'est qu'Henner apportait en Italie une certaine idée de l'Italie : tant pis pour les villes qui ne la justifiaient pas ! Il lui fallait un pittoresque d'artiste, des ruines, du dévasté, avec la vie de Bohême éparse au milieu d'un passé grandiose : du Schnetz dans du Piranèse, du Pannini commenté par Chateaubriand. La première vue de Florence, si coquette, si « civilisée », lui est plutôt désagréable. Il ne la trouve pas assez « italienne ». Florence, trop peu italienne ! Il va vite s'embarquer à Livourne pour gagner Civita-Vecchia. Là il commence à être satisfait :

> Le pays m'a paru sauvage et inculte, et par conséquent beau. La route est admirable jusque vers Rome, toujours au point de vue de l'art : *de tous côtés, c'étaient des tableaux.*

Même lorsqu'il reviendra à Florence, en 1860, pour étudier les mer-

veilles des *Offices* et en copier quelques-unes, il ne rendra pas pleine justice à la cité des Médicis, à la cité-musée par excellence, vrai joyau de l'art serti dans l'écrin de la nature. Un paradis, pour lui, doit être moins paré. Trop d'art, pour Henner, nuit à l'art. Même dans son excès, qu'elle est jolie et profonde, cette remarque justificative :

J'aime mieux Assise que Florence : une jeune fille cherchant de l'eau me plaît plus qu'une belle dame en voiture... Vous aimez la grande ville, les belles robes et les crinolines ; moi, j'aime mieux le chant d'une jeune fille, le bruit d'une fontaine. Je préfère le linge ou le schall pour couvrir la tête aux beaux chapeaux à plumes...

Et il conclut : « Décidément, il n'y a que Rome ».

Rome avait d'ailleurs, à ce moment unique, tous les attraits capables de fasciner un artiste. C'était encore, à la veille de Magenta et de Solférino, la ville pontificale aux mœurs si particulières. Henner y retrouvait intacts la plupart des spectacles que Stendhal a notés dans ses *Promenades dans Rome*, dont notre artiste avait fait son livre de chevet. Le gaz faisait à peine son apparition sur un coin du Corso. Partout ailleurs, dans les vieux quartiers de l'intérieur, ainsi qu'au Transtévère, la vie était un grouillement, un campement.

Ce pays est superbe pour un artiste ! Les soldats le trouvent affreux, car il n'y a pas de villages : mais il y a des palmiers et des troupeaux qui ne rentrent pas la nuit, des buffles et des calvalcatos pour les conduire avec leurs longues piques, des fontaines dans les champs pour abreuver les troupeaux. Un pays inculte, sauvage, heurté. Le chemin de fer y est en construction, de sorte que nous voyons des centaines d'Italiens et d'Italiennes de tous les âges, et dans tous les plus beaux costumes imaginables, non pas travaillant, mais dormant ou se peignant, coassant. Quelle race de bohémiens ! Ils ne sont bons qu'à mendier ; mais tout cela est pittoresque...

Les lettres à M. et à Mme Clavé abondent en passages de ce genre. A eux va l'effusion descriptive de l'artiste, tandis qu'à Goutzwiller vont, de préférence, les jugements personnels sur les œuvres d'art. Le tout intime, naïf, dépourvu de prétention surtout : « Ne montrez ma lettre à personne, au moins ! » Puisque nous avons commencé à le trahir, poursuivons.

Le Carnaval romain, avec ses hardiesses, ses folies, fut, en mars 1859, pour Henner, une fête des yeux ; plus encore une révélation d'art et de beauté.

J'étais en train de lancer des confetti sur les passants, quand une dame dans

une voiture passe. Elle tenait sa figure cachée sous une espèce de masque. J'allais lui [en] flanquer une poignée, mais, au moment même, elle découvre sa figure qui était un chef-d'œuvre, comme pour me dire : Oseriez-vous ? Elle me jette en même temps un bouquet.

Nous voyons d'ici Henner bouche bée, suivant de ses yeux admiratifs la belle démasquée. Sa sensibilité de peintre, à la vue de la beauté féminine, est déjà très forte, quoique très pure ; et elle ne fera que s'exalter par la suite. C'est en Italie qu'a germé chez lui ce culte chaste et passionné pour un idéal de chair qui s'immatérialisa plus tard sous son pinceau. Le Carnaval, avec les femmes aux fenêtres, les balcons illuminés, apportait aussi au peintre une leçon de couleur vivante :



PORTRAIT DE MME RICHERT (1860).

Figurez-vous ces belles femmes italiennes (car elles sont belles, allez ! figurez-vous les voir, dans des costumes très variés mais leur allant toujours bien, sur un balcon, sous une fenêtre, sous les portes ou dans les rues, devant les maisons, dans toutes les attitudes, tenant des bouquets de fleurs ou jetant des confetti. Vous vous trouvez donc dans la rue, vous les voyez toutes belles, en pleine lumière, se détacher en noir sur ce fond d'intérieur, vous avez un tableau du Titien tel qu'il devait les faire. Que de tableaux n'ai-je pas vus, que j'exécuterai ! Sigalon, dans sa *Courtisane*, n'est pas autre chose qu'un sujet de carnaval faiblement rendu : car il faut être Titien ou Raphael pour rendre la nature dans toute sa puissance. C'était une bien grande leçon pour moi de voir ce carnaval... Ne vous figurez

pas qu'il y avait des ombres vigoureuses dans les figures. Rien de tout cela : l'ombre était légère et fine, et se détachait en blond sur le fond, de ce blond que le Corrège a si bien rendu...

La Rome que voyait Henner en 1859 justifiait bien son mot : « On dirait que c'est une ville d'artistes ». Son atelier, situé à l'extrémité droite de la villa Médicis, n'était pas ce qui l'enchantait le moins :

C'est le plus beau de tous, écrit-il à Mme Clavé, avec une vue charmante sur la terrasse du *bosco*, qui touche presque à nos fenêtres. Il n'y a que la largeur d'une petite rue entre ma fenêtre, qui a un balcon, et la terrasse du *bosco*, qui est au niveau de ma fenêtre. De sorte que, le soir, quand je lis sur mon petit balcon, ou que je fume, je vois les promeneurs qui viennent presque jusqu'à ma fenêtre. Quand je vois une dame élancée avec une taille de guêpe, ce qui n'est pas commun aux Italiennes, je me figure vous voir.

Ainsi va sa pensée, évoquant à tout instant les amis absents. Après une rude journée de travail, il bourre une bonne pipe, et sa songerie s'envole vers le pays natal. Il revoit le village ; il se remémore, avec un rire d'enfant, les discussions homériques au whist avec Charles Clavé, l'avocat Bertelé, les causeries avec Louis Chauffour ; enfin, son souvenir plane, avec une délicatesse infinie, sur la gracieuse et jeune mère qui le soigna si simplement, quand il tomba malade dans sa maison, et pour laquelle, plus tard, il traça, de son plus exquis pinceau, le portrait de son fils unique, Fernand Clavé, un chef-d'œuvre [1].

Entre temps, il pousse des pointes dans la campagne romaine, tantôt vers Frascati et Grotta Ferrata, tantôt, par la via Appia, vers le pèlerinage du *Divino amore*. Et son âme sensible retrouve naturellement la pente des Poussin, des Lorrain, des Flandrin :

Que de fois ai-je pensé à l'Évangile du Christ, que la Samaritaine rencontra se reposant à une fontaine à l'entrée de la ville, dans une petite vallée ; ou à Judith, qui sortait le soir du camp d'Holopherne pour aller se baigner avec sa servante à une fontaine qui se trouvait dans la vallée. *Tout cela aurait pu se passer ici...*

Le goût de la légende le pénètre, le mysticisme embaumé dans les

1. Nous donnons ici ce portrait, — qui doit entrer un jour au Louvre, — quoiqu'il soit un peu postérieur (1869). Fernand Clavé, peint à dix-neuf ans, devait mourir à vingt et un ans à peine, des suites des fatigues de la campagne de 1870. Le portrait n'est pas signé ni daté. Mais nous avons [illegible] lettres du maître, relatives à son exécution. C'était, dans sa pensée, une étude provisoire. La [illegible] l'a rendue définitive, mais déjà l'art n'avait rien à y ajouter.



PORTRAIT DE FERNAND CLAVE

chefs-d'œuvre de l'art l'attendrit. Ses voyages ultérieurs multiplient, diversifient, approfondissent ses émotions. A Assise, il a presque le contact de saint François, et « prie de bien bon cœur, ce qui ne lui arrive pas souvent ». A Sienne, impression analogue, au souvenir de sainte Catherine. A Fiesole, deux nonnes, vêtues de sacs et quêtant (ici un croquis avec ces mots : « et, sous ces sacs, deux anges ! ») le font penser à Filippo Lippi. Ce sont des émotions d'autre sorte qui l'assaillent à Magenta, où il dessine sur l'ancien champ de bataille; à Gaëte, où il entre au lendemain de la prise d'assaut. Enfin, à Venise, ce sont des cris d'admiration qu'il va jeter à la vue de la place Saint-Marc : « Dieu ! quelle place ! » et, ici, c'est sa profession de foi de peintre qu'il va nous clamer. Laissons la note pittoresque, et recueillons les jugements critiques qui lui échappent dans ses lettres à Goutzwiller. Ce seront autant de vues précises sur la formation ou l'évolution de son propre talent.

III

Dès l'arrivée, il court à Saint-Pierre. Le caractère théâtral de l'église lui cause plutôt une déception. En revanche, la chapelle Sixtine et le Vatican ont « surpassé toute son attente » : car « aucune copie, aucune gravure ne donne l'idée de ces admirables fresques, qui sont plus vigoureuses et plus coloristes que tout ce qu'on peut se figurer. Les autres tableaux du Vatican, excepté la *Transfiguration*, sont bien au-dessous de ce qu'il y a au Louvre » (4 février 1859). Il retourne les étudier; l'impression s'accentue. C'est Raphaël qui, pour lui, à cette date, est le maître des maîtres. D'ailleurs, son jugement, très indépendant, sait se nuancer de critique :

La *Transfiguration* de Raphaël est une chose admirable : et, quoiqu'on dise qu'elle n'a pas été entièrement peinte par lui-même, il surpasse tous les autres peintres. Les ombres sont cependant trop noires, ainsi que le fond ; cela ne peut pas s'expliquer avec des lumières aussi vives. Aussi ce tableau, admirable sous le rapport du caractère des têtes, de la fermeté du dessin et de l'exécution même, est faux sous le rapport de la couleur et manque par conséquent de poésie. La couleur des *stanze* est beaucoup plus vraie ; elle égale même quelquefois le Titien, ainsi que dans certains portraits.

Un tel modèle l'éclaire, par comparaison, sur Léopold Robert, à cette époque si étrangement surfait :

Léopold Robert, dont je respecte le grand talent, n'a fait que des Italiens de théâtre, croyez-moi, aussi bien que *beaucoup de nos grands peintres n'ont fait que des Romains de théâtre.*

L'allusion à David et à son école est aussi claire que possible (mars-avril 1859).

C'est Raphaël encore dont les mérites supérieurs lui ouvrent les yeux sur le Guide, et en général sur l'école bolonaise. Henner ne s'est pas longtemps abusé sur la fausseté de ces peintres. En revanche, il fait un cas exorbitant du Caravage. Mais ceci est une affaire de date (novembre 1859). Il ne connaît alors ni Parme, ni Venise.

Dieu, que c'est beau (il s'agit de la Vierge de Foligno), et que tout fléchit à côté de cela ! Ces têtes sont vivantes, on en a presque peur. Voilà quelqu'un qui copiait la nature ! personne n'est plus réaliste que lui (?). Le Titien ne cherchait pour ainsi dire que le ton, le Corrège le flou du modèle ; Raphaël faisait ce qu'il voyait sans parti pris, et il s'entendait à bien voir. Il connaissait ce qu'on appelle une belle tête... J'ai eu à faire la copie du portrait de la *Cenci* (par le Guide ... Il est placé au-dessous de la Fornarina, et *est très mauvais, ainsi que presque tout ce que j'ai vu de ce peintre ici.* Je trouve qu'il est encore mieux représenté à Paris. Dans tous les cas, c'est loin d'être un homme de premier ordre. Il est bien loin du Caravage, etc.

L'année suivante, Henner fait le voyage de Toscane. Il séjourne longuement à Florence. Il découvre les Primitifs, ou, plus exactement, les Quattrocentistes. C'est le commencement de son chemin de Damas. Du coup, le Dominiquin, qu'il avait admiré à l'excès et même copié au couvent de Grotta-Ferrata, « dégringole ». Et le jugement sur Raphaël même est sujet à retouche. Filippo Lippi, qu'il découvre à Prato, le saisit :

C'est, avec Masaccio, un des pères de la peinture ; et Raphaël et Léonard de Vinci ont dû l'étudier joliment. Il faut le voir ici pour en avoir une idée. Quant à Masaccio, il est connu que Michel-Ange et Raphael dessinaient dans la chapelle de l'église des Carmes ses compositions, et que Raphael y a pris son *Adam et Ève* complètement, ainsi que son *Saint Paul*. Masaccio est le plus grand peintre avant Raphaël ; on ne peut encore le connaitre qu'ici. Et Fra Angelico ! Voilà encore un géant de la peinture religieuse... A mon avis, c'est le plus grand peintre religieux ; vous savez qu'il menait une vie de saint. Je pioche comme un malheureux dans ce voyage, qui est le plus interessant qu'on puisse faire, *moi surtout qui n'avais jamais*

étudié les Primitifs en les croyant des Barbares. Je suis devenu un de leurs plus zélés admirateurs.

Cette fois, à la lumière de ces merveilleux peintres de l'âme primitive, c'est André del Sarto et Fra Bartolommeo qui « descendent » dans l'estime de l'artiste, s'ils ne « dégringolent » pas comme Dominiquin.

Selon moi, ce ne sont pas des maîtres à étudier, parce qu'ils commencent déjà à être maniérés : ils veulent donner de la tournure quand même et du mouvement, et perdent alors la simplicité qui caractérise les Primitifs.

Jugement dont la finesse égale la mesure.

Mais Henner n'a pas fini de découvrir, et surtout de se découvrir. C'est à Venise que le voile tombe définitivement. Telle lettre, celle du 19 septembre 1860 par exemple, est, à cet égard, capitale :



FEMME ITALIENNE (1861).
Musée de Colmar.

Dieu ! quelle ville que Venise ! Je suis ici dans mon élément mieux que n'importe où. *C'est la véritable peinture comme je la sens*, de la vie et de la couleur, de la vérité. Je pioche, et ne puis me décider à quitter ce charmant séjour... Mes yeux se sont ouverts ici d'une manière toute particulière. *Je tâtonnais autour d'une chose que je touchais presque*, et une espèce de bandeau devant les yeux m'empêchait de la saisir

complètement... Connaissez-vous Carpaccio ? Voilà un très grand peintre, coloriste dans l'âme, ainsi que deux autres Vénitiens, les deux Bellini... Le Tintoret est noir et exagéré et m'est peu sympathique. Mais Bonifacio, et Pâris Bordone, et Morone, etc., *tout cela vautre dans la couleur, c'est du bonheur !...* Ils opéraient tout autrement que les Romains, et surtout ces affreux Bolonais, qu'à une certaine époque j'admirais trop. J'étais furieux à Bologne.

Enfin, si Henner a subi à Venise l'ivresse bienfaisante de la couleur, à Parme il subit plus profondément encore l'attrait du Corrège. C'est la lumière, c'est le modelé caressant, c'est le charme du maître parmesan qui lui versent un philtre. Il le savoure à longs traits, l'étudiant sur place avec amour, puis ruminant à Rome cette volupté, et ne rêvant qu'à recommencer.

Quel peintre ! écrit-il à Goutzwiller en septembre 1861 ; plus j'avance, plus il a toutes mes sympathies ; je suis presque décidé à faire ma copie (l'envoi officiel) d'après lui.

Il songeait à la *Danaé* : hélas, il ne la fit pas, et la raison en est à retenir :

Ce n'est pas un maître qu'on aime à voir copier par les pensionnaires de l'Académie (1). Ces messieurs aiment mieux du plus sévère ; je suis de leur avis. Cependant, on ne doit pas contrarier les goûts d'un artiste, car il ne ferait rien de bon. J'ai vu tant de copies de Raphaël qui ne ressemblent pas plus à l'original que n'importe quoi, et qui n'ont rien appris à celui qui les a faites ! Je ne ferai jamais un dessin d'après le Corrège ni d'après le Titien ; mais la peinture est autre chose ! Si j'avais le choix, je prendrais un tableau du Corrège avant tout, des dessins de Raphaël, et je voudrais avoir mon portrait par Velazquez... Il est plus simple que Rembrandt, et plus franc que le Titien même. Autant le Corrège aime la douceur, comme Léonard de Vinci, autant Velazquez aime le brillant. Il n'évite pas de faire les luisants de la sueur sur la figure. Léonard de Vinci, au contraire, semble faire tout son possible pour éviter tout ce qui reluit dans la chair ; on dirait qu'il a peint à travers un voile, tant ses têtes ont du moelleux. Le Corrège, avec ces mêmes qualités, est bien plus coloriste, et surtout coloriste distingué. Il ne ferait pas de nez rouges ou d'autres trivialités, comme faisait l'Espagnol Ribera ou le Guerchin. Ce n'est pas que je n'aime pas Rembrandt ou Van Dyck, Dieu m'en garde ! Ce sont deux fiers peintres ! Et Rubens !... Mais je leur préfère le Titien, qui est plus distingué et plus solide ; mais, à son tour, il est joliment enfoncé, pour les enfants et les têtes de Vierges, par le Corrège, qui est le seul, avec Raphaël, qui ait su faire une Vierge. Tous les autres n'ont jamais fait que des bonnes, ou leurs maîtresses, ou même une cuisinière. Mais assez des maîtres ! C'est facile de les juger ou au moins d'en parler ; ce n'est pas cela qui donne du talent.



Cliché Braun, Clément et Cie.

BAIGNEUSE (1861).

Le bon Henner se trompait doublement en ceci : parler des maîtres comme il le faisait dans cette page n'est facile à personne, et il prouva par la suite combien son talent profita de tels jugements.

IV

Ce talent, d'ailleurs, s'était graduellement affermi et dégagé pendant les cinq années et demie du séjour en Italie. « Henner travaillait beaucoup, nous écrit un de ses camarades de Rome, M. de Coninck. Au commencement, sa peinture ne différait pas essentiellement des autres; mais peu à peu il trouvait sa voie. » Ceci est vrai en général. Mais Henner aurait trouvé sa voie d'emblée, si « l'épée de Damoclès des *envois* », comme il dit, n'avait été constamment suspendue au-dessus de sa tête. Au lieu de s'abandonner à sa pente naturelle, il lui fallait répondre aux exigences du règlement de l'Institut, livrer, à époque fixe, des travaux d'un certain genre. Jamais l'obligation de respecter un programme, même élastique, ne pesa davantage à un artiste. Henner ne trouvait jamais quand il « cherchait ». Puis, la pensée des juges de Paris lui était une obsession. Il en perdait le sommeil, se désolait et pleurait dans son lit des nuits entières; attendait l'exposition annuelle de la Villa avec fièvre et, suivant l'effet que ses morceaux produisaient là, reprenait, remaniait, gâtait, à deux et trois reprises, des toiles déjà trop travaillées en première édition. Les lettres à Goutzwiller sont pleines de ces douloureuses confidences. Une seule fois, durant sa quatrième année de séjour (4 août 1862), il s'échappe à écrire : « Qu'on dise ce qu'on voudra, je m'en fiche, même de ce que dira l'Académie ». Enfin ! Que n'a-t-il toujours pensé ainsi ! Mais Henner fut longtemps un inquiet. La confiance ne lui viendra qu'assez tard, et alors elle sera infrangible.

Les envois que fit Henner, comme pensionnaire de l'État, figurent sous les rubriques suivantes aux registres officiels :

Travaux exécutés en 1859, exposés à Rome en avril 1860, et à Paris au mois d'août de la même année : *Jeune pêcheur* (figure peinte) ; *Étude d'après nature* (homme étendu).

Travaux exécutés en 1860, exposés à Rome en avril 1861, et à Paris au mois d'août de la même année : *le Christ en prison* (figure peinte) ; *une Baigneuse* (esquisse

peinte (*Tête de femme* (esquisse peinte) : *le Possédé*, dessin d'après le Dominiquin ; *l'Amour et Psyché*, dessin d'après l'antique.

Travaux... (de 1861-1862) : *Jeune baigneur endormi* (figure peinte) : *Agar dans le désert* (esquisse peinte).

Travaux... (de 1862-1863) : *la Madone* (copie peinte d'après Jules Romain, appartenant à l'État) : *Étude peinte* (figure d'enfant).

Travaux... (de 1863-1864) : peinture historique *(sic)* : *Suzanne au bain* ; et *Nymphes* (esquisse peinte).

Mais ces envois ne représentent qu'une partie de la production d'Henner en Italie. Nous savons, par ses lettres, qu'il a exécuté, entre autres : une collection d'études peintes à Tivoli, en 1859 ; la même année, une copie de *l'Espérance* du Guide, pour un banquier de Paris ; le portrait du *P. Stumpf*, directeur du Séminaire français à Rome, depuis évêque de Strasbourg ; une copie de la *Cenci* du Guide (sur commande). En 1860, il exécuta la *Madeleine au désert*, qui alla au musée de Colmar, aussitôt après avoir figuré à l'exposition de Besançon, où elle obtint une médaille de 3e classe ; à Florence, il fit des études aux Offices ; à Prato, une esquisse des fresques de Filippo Lippi ; à Parme, une esquisse de la *Descente de croix* du Corrège ; plusieurs portraits : celui de *Samuel David*, musicien ; de *Coquart*, architecte ; de *De Coninck*, peintre ; du colonel *Blumenstihl*. Portrait de *Mme Richert*, une charmante petite toile, sur laquelle nous avons deux ou trois documents[1]. A Venise, il brosse une quantité d'études, qu'on viendra voir avec curiosité plus tard, dans son atelier de la Villa Médicis. En 1861, il peint des études à Terracine et sur le bord de la mer ; il fait le portrait de *Schnetz*, le directeur de l'École de Rome ; d'une *Dame romaine* ; d'un *M. de Cavour* ; une *Tête de Marie l'Égyptienne*, avec les mains ; il ébauche divers projets de tableaux, depuis inexécutés. En 1862, il travaille au musée de Naples, étudie les peintures étrusques, note des paysages, fait le portrait de son ami *Leroy*, chirurgien militaire, etc. Les travaux des années 1863 et 1864 nous échappent davantage, car les lettres se font alors très rares. Mais, si l'on en juge par une centaine de petits paysages (au moins) répartis entre les ateliers de Paris et de Bern-

1. Mme Richert était la jeune femme du procureur de Wissembourg, un ami et un des protecteurs d'Henner, qui fit en Italie son voyage de noces. Les Richert étaient des amis des Clavé : « Mme Richert rappelle énormément vous, madame (écrit Henner à Mme Clavé) ; elle est grande et svelte, et fort aimable. Elle a une chevelure superbe ; vous savez, de cette couleur vénitienne que j'aime... » (7 oct. 1860.)

willer, par ses morceaux d'après des modèles italiens, que l'on voit encore dans sa famille, chez M. Andry, au musée de Mulhouse, etc., la production d'Henner en Italie fut énorme ; énorme et sacrifiée, du moins négligée par lui dans la suite. Pourtant elle contient de très intéressantes révélations : et, si nous en avions ici le loisir, nous pousserions avec quelque détail cette étude.

Signalons du moins l'essentiel. Aussi bien, on a le meilleur de cette



JEUNE BAIGNEUR ENDORMI (1861[illegible]).

production avec la série des « envois », auxquels il faut joindre la *Madeleine* du musée de Colmar, et plusieurs portraits, notamment ceux de Schnetz, de Coquart et de De Coninck. Le Luxembourg a la maîtresse pièce de cette série, la *Suzanne*, qui annonce déjà la fameuse *Biblis* et montre Henner presque en pleine possession de sa vision et de sa technique. Mulhouse possède, avec l'*Homme couché* de 1859-1860, la première étude de nu viril où Henner rivalise déjà avec les maîtres. Colmar, de son côté, peut s'enorgueillir — sinon tout à fait de la *Madeleine*, où le vrai Henner n'est encore qu'à moitié révélé, ni même du *Christ en prison*, quoique déjà à moitié corrégien, — en tout cas de la *Tête de femme italienne*, qui est

d'une pâte et d'un caractère superbes, et surtout du *Jeune baigneur endormi*, morceau achevé, où la précision s'unit à la morbidesse, où le nu enfantin est senti et traité à miracle, enlevé avec souplesse, fermeté, finesse, sur un fond de paysage d'une réelle valeur. Le pendant de ce morceau est la *Baigneuse* (envoi de 1861), qui figura depuis dans la collection Lutz, et où nous voyons un aussi heureux accord de la figure nue et du paysage, l'un et l'autre très étudiés, et pourtant fondus en une savoureuse harmonie.

Ainsi, parmi ces envois officiels, s'établit un départ très net entre les morceaux trop travaillés, trop calculés en vue d'un programme ou d'une « composition » bien définie, et ceux que la vue d'un beau modèle, ou la nature toute seule, avaient inspirés à Henner. Dans la première catégorie, il faut ranger le *Jeune Pêcheur* de la première année, *le Christ*, *la Madeleine* de la deuxième année, l'*Agar dans le désert* de la troisième année. Dans la seconde, l'*Homme couché*, la *Tête de femme*, la *Baigneuse*, le *Jeune baigneur endormi*, et enfin la *Suzanne au bain*. Si l'on y prend garde, presque tous les points de départ des séries qu'Henner devait développer toute sa vie sont là : des nus ambrés (ils seront plus tard nacrés), nu viril, nu enfantin, nu féminin ; et des types de têtes, étudiés en eux-mêmes et pour le seul plaisir du morceau, et pourtant secrètement ramenés, on ne sait par quelle magie, vers un certain idéal expressif ou songeur qui est proprement le secret d'Henner et sa marque en toute chose. Si l'œuvre d'art est « la nature vue à travers un tempérament », nul n'a été plus artiste qu'Henner. Ce tempérament, sans doute l'artiste l'apportait en Italie, mais l'Italie l'a dégagé, et, quand il en est revenu, Jean-Jacques Henner était mûr pour les chefs-d'œuvre.

S. ROCHEBLAVE



LES FAIENCES HISPANO-MORESQUES



FIG. 1. — CRUCHE.
Andalousie (XVe siècle).
Musée de Sèvres.

Les faïences généralement désignées aujourd'hui sous le nom d'*hispano-moresques* ne sont archéologiquement connues que depuis 1844. Ce fut M. Riocreux, conservateur du Musée céramique de Sèvres, qui les signala alors pour la première fois et les distingua des faïences italiennes à reflets métalliques avec lesquelles elles avaient toujours été confondues et qui en sont d'ailleurs vraisemblablement dérivées.

J. Labarte leur consacra ensuite une courte notice [1], et quand la collection Soulage fut achetée en 1857 par un trust d'amateurs anglais pour passer tout entière au Kensington Museum, M. Robinson consacra aux faïences hispano-moresques un chapitre du catalogue qu'il fit de cette collection [2]. La même année, Joseph Marryat résumait ces divers travaux dans son histoire [3] et, en 1861, le baron Ch. Davillier faisait faire un grand pas à la question, en publiant son opuscule [4], dans lequel il mettait en œuvre un certain nombre de documents écrits, au moyen desquels il faisait

1. J. Labarte, *Description des objets d'art composant la collection Debruge-Duménil*. Paris, 1847. In-8°.
2. Robinson, *Catalogue of the Soulage collection*. Londres, 1857.
3. J. Marryat, *History of pottery and porcelain*. Londres, 1857.
4. Ch. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques*. Paris, Didron, 1865.

un essai de classement. Enfin, J.-F. Riano lui consacrait un chapitre[1].

La question en était restée à ce point quand, plus récemment, M. Otto von Falke[2] traita avec une plus grande précision l'historique de cette branche de la céramique; l'an dernier, M. van de Put faisait paraître un livre[3] où la question se trouvait étudiée avec une méthode nouvelle, au point de vue héraldique, et M. J. Gestoso y Perez consacrait tout dernièrement un excellent travail aux ateliers céramiques de Séville[4].

L'Espagne musulmane, depuis les premières heures de la domination ommiade, avait toujours été en rapports étroits avec les pays orientaux de l'Islam et commerçait avec eux[5]. Il est donc vraisemblable qu'elle reçut de l'Orient, pour les industries de la céramique, bien des leçons comme elle en avait reçu pour d'autres industries. Il semble que ce fut de Bagdad que l'art de la faïence lustrée pénétra dans le bassin occidental de la Méditerranée, et d'abord à Kairouan où le mirhab de la mosquée de Sidi Okba est décoré de carreaux lustrés, étudiés et publiés par M. Saladin[6]; il est impossible de dire si ce fut de Bagdad qu'il passa en Espagne, ou s'il y arriva indirectement par Kairouan, et les chemins du Maghreb.

Au XII[e] siècle, Edrisi[7], moins de cent ans après l'invasion des Almoravides (1086), mentionne la manufacture de la poterie *dorée* à Calatayud, qui les exportait à de très lointaines distances.

Un deuxième témoignage nous fait connaître une fabrique à Jativa, province de Valence (sans que nous sachions cependant si elle pratiquait le lustre), dont les potiers reçurent de Jaime I[er] d'Aragon, leur maître, en 1248, une charte permettant, contre paiement d'un impôt, la libre pratique de leur métier[8].

ATELIERS DE MALAGA (XIII[e]-XIV[e] SIÈCLES)

Un peu plus tard, Malaga aurait été un des centres les plus anciens de

1. J.-F. Riano, *The Industrial Arts in Spain*, Londres, 1890.
2. O. von Falke, *Majolika*, Berlin, 1896.
3. [illegible] *Hispano Moresque Ware of the XV Century*, Londres, 1904.
4. J. Gestoso y Perez, *los Barros vidriados sevillanos*, Séville, 1903.
5. [illegible] *Ibn Schaprut*, traduite par Carmoly, Itinéraire en Terre-Sainte [illegible] 1847.
6. *La Mosquée de Sidi Okba*, Leroux, 1899.
7. [illegible] *de l'Afrique et de l'Espagne*, 1154. Édition Dozy et de Goeje, p. 230, 1866.
8. [illegible] *Estado social y politico de los Mudejares de Castilla*, 1866.

la fabrication céramique dans la péninsule ibérique. La ruine de l'empire almohade l'avait laissée dans la dépendance du royaume de Grenade. En 1273, les travaux de l'Alhambra étaient commencés, et nul doute que les nécessités de la décoration, le revêtement des murs, n'aient considérablement stimulé l'activité des ateliers andalous. Une indication précieuse nous est fournie par Ibn Batutah, natif de Tanger, qui, après avoir voyagé en Orient, débarqua à Malaga. Écrivant vers 1350, il dit : « On fabrique à Malaga la belle poterie ou porcelaine *dorée*, que l'on exporte dans les contrées les plus éloignées[1] ». Parlant ensuite de Grenade, il n'y mentionne aucune fabrique de faïence. Deux autres voyageurs arabes, Ibn Saïd au XIIIe siècle, et Ibn el Hatib au XIVe, mentionnent aussi Malaga. Malaga tomba au pouvoir des rois catholiques en 1487, et sans supposer que ce pût être



FIG. 2. — VASE A REFLETS D'OR.
Ateliers de Malaga (XIVe siècle).
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

1. *Voyages d'Ibn Batutah*, traduction Defrémery. Paris, 1858.

la fin de ses industries moresques, on peut admettre que leur éclat ait pâli. C'est donc dans cet espace de deux siècles que dut s'épanouir la production des ateliers céramiques de Malaga.

Les monuments nous apportent-ils un témoignage confirmatif? M. F. Sarre de Berlin a acquis de M. le Dr Bode, qui l'avait trouvée en Italie en 1901, une petite coupe, décorée d'arabesques en lustre olivâtre, portant au revers une inscription où les épigraphistes allemands se sont tous mis d'accord pour lire : *Malaga*[1], et qui est la seule pièce connue pouvant être sûrement attribuée à un atelier de Malaga, sur la foi d'une marque de fabrique (fig. 3). Les motifs arabesques qui ornent cette petite coupe peuvent être comparés à ceux qui décorent les grands vases et aux reliefs en stuc de l'Alhambra.

Un magnifique vase, qui appartint jadis à Fortuny et qui est passé au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (fig. 2), offre d'étroits rapports de décoration, naturellement avec une bien plus grande abondance, avec la jolie coupe de la collection Sarre. Deux savants espagnols, M. Rafael Contreras et Don Juan de Dios de la Rada[2], l'avaient déjà jadis attribué à un atelier de Malaga.

Deux autres très beaux vases à lustre métallique, l'un au musée de Palerme, l'autre au musée de Stockholm, peuvent être comparés au vase de l'Ermitage[3].

Quoique un peu différent, car sa décoration de lustre métallique comporte un peu de bleu, de même qu'un vase du même genre du Musée archéologique de Madrid, on peut avec vraisemblance attribuer aussi aux ateliers de Malaga le vase fameux connu sous le nom de Vase de l'Alhambra, qui, par la forme des caractères et le style de ses ornements, paraît bien dater du XIVe siècle. Le décor est formé d'entrelacs et d'arabesques charmants et capricieux, au milieu desquels court l'inscription ornementale. Au centre, deux antilopes affrontées ont au-dessus d'elles la large inscription qui fait le tour de la panse du vase. Le dessin est indiqué en reflets d'or pâle s'harmonisant avec le bleu qui cerne les lettres et les arabesques et avec le fond d'un blanc crémeux si doux.

1. [illegible] *Jahrbuch des Kn. Pr. Kunstsammlungen*. Berlin, 1903.

2. [illegible] *Alhambra et la Grande Mosquée d'Occident*. Madrid, 1889. *Museo español di* [illegible], fig. 10.

3. [illegible] et 12. — Darcel et Delange, *Faïences italiennes*, pl. IV. Paris, 1869.

Son attribution fut contestée par Riano, qui le croyait oriental, à cause des antilopes, animaux inconnus en Espagne, et par MM. Contreras et de la Rada, qui, par l'examen de l'objet et son aspect matériel, ne croyaient pas qu'il pût rentrer dans la catégorie des vases à reflets métalliques.

Cependant, la nature même de sa décoration, si parente de celle des autres grands vases, la technique même de sa décoration lustrée, prouvent bien qu'il ne peut être que de cette famille. Les reflets en sont peut-être un peu défectueux comme réussite; il n'y faut voir qu'un défaut de calcination, qui lui serait commun avec le fragment d'un grand vase entré récemment au Kunstgewerbe Museum de Berlin. Tout au plus pourrait-on dire que le vase de l'Alhambra est peut-être un peu postérieur aux autres, et de la fin du XIVe siècle, et d'une série qui n'était pas destinée à l'exportation, mais réservée au palais royal de Grenade.



FIG. 3. — COUPE A REFLETS D'OR.
Marquée : « Malaga » (XIVe siècle).
Collection de M. F. Sarre, Berlin.

Le vase de l'Alhambra y fut trouvé avec deux autres, pleins de pièces d'or, au XVIe siècle. L'un des derniers, de même forme, avait ses anses décorées, non pas d'inscriptions, mais d'arabesques et de feuillages dans lesquels jouaient des oiseaux. Au lieu des deux antilopes, il y avait trois cercles avec un écusson à la devise des rois de Grenade : « *Il n'y a d'autre*

vainqueur que Dieu » et au lieu de la grande inscription, des entrelacs élégants et variés[1].

Il exista également en Espagne, à une époque assez ancienne, une industrie de vases en terre vernissée, qui s'appliqua surtout aux *tinajas*, ou grandes jarres destinées à conserver l'huile ou le vin. Il en existe une au Kensington Museum[2] (n° 330/66), décorée dans sa partie supérieure d'une frise de rinceaux finissant en grandes feuilles de pampres, et, sur la partie inférieure, de petits carrés estampés en creux dans la terre. On fit aussi en terre émaillée des *margelles de puits*, dont on connaît quatre ou cinq spécimens au musée de Tolède, au musée de Cordoue, au musée archéologique de Madrid, au Kensington Museum et au musée de Cluny. Les fonts baptismaux de San Salvador de Tolède sont aussi de cette sorte.

Une série de pièces, une jarre et de grands fragments découverts récemment dans les fondations d'une maison de Séville, sans doute sur l'emplacement d'un ancien four, et qui sont entrés au musée du Louvre, au musée de Sèvres et au musée d'Amsterdam, nous éclaireront peut-être sur l'origine de toute cette fabrication. Toute une suite de jarres analogues se trouve au musée archéologique de Séville, et une avec médaillon à sujets et figures, dans la collection de M. José Moron. La forme ovoïde de ces pièces est celle des grands vases à reflets : mais la technique en est différente. La pièce a reçu, à peine dégourdie, une décoration gravée d'ornements très variés, se développant en frises autour du col et autour de la panse de la pièce (fig. 4). Ce sont des inscriptions sans significations, des feuillages, et sur deux d'entre elles au Louvre et sur une autre au musée de Séville[3], des zones de motifs d'architecture, des arcatures du plus pur style moresque. Il est intéressant de constater que l'émail vert qui a pris des reflets d'argent par suite du séjour dans le sol, a coulé de bas en haut, les pièces, à cause de leur forme instable, ayant été cuites la tête en bas ; en outre, cet émail apposé au bord d'une zone, s'arrête au bord de la zone voisine, sauf quelques gouttes accidentelles, dénotant ainsi la volonté du céramiste de ne faire qu'une décoration émaillée alternée et de laisser en réserve une

1. Publié par I. Lozano, *Antiquedades arabes*, Madrid, in-4°, 1785.
2. Riaño, p. [illegible]
3. Gestoso y Perez, *Los Barros vidriados sevillanos*, fig. 37 et 38. — G. Migeon, *Gazette des beaux-arts*, [illegible] 1905.



VASE DE L'ALHAMBRA A REFLETS D'OR.

Ateliers de Malaga (XIVe siècle).

Alhambra de Grenade.

zone sur deux. L'admirable forme de ces jarres, dont la courbure si accentuée, s'amincissant dans le bas, développe à la naissance du col deux anses en forme d'ailes, rappellera immédiatement les vases comme celui de l'Alhambra. Une telle similitude plastique ne peut guère s'expliquer que par l'identité d'origine, et l'on peut croire que dans cette région de l'Andalousie, au XIV[e] siècle, se pratiquèrent de façon simultanée deux genres de céramique, celle au lustre métallique et celle à la gravure dans la pâte avant la converte, sans doute plus franchement locale et dans laquelle les artisans s'inspiraient des motifs décoratifs que tant de monuments antiques encore existants leur présentaient en grand nombre, et que les monuments de l'architecture moresque, en particulier l'Alhambra, commençaient à leur offrir.

Plus tard, à la fin du XV[e] et au début du XVI[e] siècle, dans les ateliers de Triana, où, dès le début, s'étaient groupés pour plusieurs siècles les céramistes sévillans, on fabriquait encore de belles et grandes cuves baptismales, richement décorées de motifs modelés à part : rosaces, feuilles, grappes [1].

ATELIERS DE MAJORQUE

Le baron Davillier a pensé qu'après Malaga, l'île de Majorque avait pu être un des principaux centres de la céramique à reflets hispano-moresque. Il avait, avec quelque légèreté, accordé crédit au renseignement d'un de ses amis d'Espagne, dont son imagination se servit pour faire d'Ynca le centre d'une production céramique à lustre. Un érudit, Don Alvaro Campaner, a parfaitement démontré l'inanité de pareilles suppositions [2]. Un de ses arguments était le terme de *majolica*, par lequel on désignait au XVI[e] siècle, en Italie, les faïences à reflets métalliques, première erreur qui donnait au mot *majolica* un sens limitatif, alors qu'on entendait par là toute terre vernissée ou émaillée. Il est vrai que les fabriques de Majorque sont signalées une première fois, en 1442, dans un traité de navigation [3], comme ayant un grand débit en Italie ; l'importation en France en aurait été également assez courante, si nous nous en rappor-

1. J. Gestoso, pl. p. 141.
2. *Museo Balear de historia, litteratur, scientias y artes*. 1875.
3. *Giovanni di Bernardi da Uzzano da Pisa* (1442), publié par Pagnini. Lucques, 1765.

tons à cette mention : « trois plats de terre de Mailloreque », extraite des comptes du roi René[1]. Et cependant on ne peut s'empêcher d'être surpris qu'aucun auteur espagnol n'en parle, alors qu'ils citent à cette époque, à tout instant, les ateliers de Valence. De plus, comment expliquer que le Siennois Galgano de Belforte, dont nous parlerons dans un instant, ne soit pas allé à Majorque, si l'île avait eu à Sienne, sa patrie, la réputation que lui auraient valu des ateliers si actifs? Peut-être ne faut-il voir là qu'une erreur d'appellation, assez explicable quand il s'agit de centres de production aussi éloignés et inconnus des consommateurs.

ATELIERS DE VALENCE

Nous savons, au contraire, par des textes précis quelle fut l'importance des fabriques valenciennes. Quand Jaime I[er] d'Aragon se fut rendu maître du royaume de Valence, l'art de la céramique devait y être déjà avancé puisqu'il octroya, en 1248, une charte spéciale aux potiers sarrasins de Jativa, près de Valence[2]. Il est fort possible qu'on y fabriquât depuis longtemps de la céramique populaire et courante, dont les procédés se sont perpétués au XIV[e] et au XV[e] siècle dans les plats à émaux vert clair parvenus jusqu'à nous. Marineo Siculo, qui écrivait en 1517, parle « de vaisselles et ouvrages de faience de Valence, qui sont si bien travaillés et si bien dorés »[3]. Enfin, Martin de Vieyana, dans sa chronique de 1564, puis un autre valencien, Escolano, Fr. Francisco Diego (1613) et Fr. Xavier Borrull (1634), citent des localités des environs de Valence où l'on produisait de belles poteries, à Mislata, à Manisès, à Carcer, à Gesarte, à Paterna, mais jamais Valence même n'est citée. Nicolas de Popplau, en visitant l'Espagne en 1484, cite ces quatre villes comme fabriquant la plus belle poterie bleu et or qu'on puisse voir.

La réputation décorative de ces belles faïences était générale, car le Sénat de Venise rendait déjà, en 1455, un décret prohibant toute importation de céramiques (d'usage journalier), à l'exclusion des « majoliques de Valence », considérées déjà comme purement décoratives. De même, dans

1. [illegible] *Comptes et Memoriaux du roi René*, 1457, édition Lecoy de la Marche.
2. Cité par D. M. Salva, *Collecion de documentos ineditos*.
3. Marineo Siculo, *De las cosas memorables de España*. Alcala de Henares, 1539.

les inventaires du roi René, les plats « de terre de Valence » sont destinés à la chapelle ou au château d'Angers.

L'exportation en dut être considérable, à en juger par les innombrables fragments de plats qu'on rencontre dans les déblais qui parsèment



Fig. 4. — Partie supérieure d'un grand vase a décor gravé.
Ateliers d'Andalousie (XIVe siècle).
Musée de Sèvres.

la plaine de Fostat (Vieux-Caire) et par les spécimens retrouvés dans la France du Sud-Ouest, tels que ceux qui sont conservés au musée de Narbonne, ainsi qu'en Angleterre, où le British Museum a recueilli un bon nombre de fragments de provenances très diverses, certains trouvés dans la Tamise; le fragment d'un très beau plat avec deux antilopes en bleu fut même trouvé à Bristol.

Une petite vasque, tout récemment entrée au musée du Louvre, est

d'un intérêt capital pour expliquer la première évolution de la céramique lustrée à Valence. Elle est décorée en bleu, sur un fond d'émail blanc légèrement crémeux, de bandes, de caractères arabes, et d'une longue bande qui coupe la pièce dans son diamètre concave en deux compartiments de lignes entrecroisées pour finir en une sorte d'arbre stylisé (fig. 5); c'est tout à fait le décor en bleu et or du splendide plat que le Louvre doit à la générosité de M. Leroux (fig. 8). Nous avons donc là très certainement un spécimen unique de ce que pouvait être à Valence, aux toutes premières années du xve siècle, sinon plus tôt, la céramique locale avant que les potiers ne vinssent augmenter l'effet de leur décor en bleu de toute la somptuosité du lustre.

Dans toute cette famille de faïences lustrées valenciennes, à défaut d'une division par ateliers, qu'aucune fouille sur d'anciens fours (scientifiquement menée n'a pu encore permettre d'établir, contentons-nous, comme l'a fait M. Van de Put, de dresser un classement par motifs décoratifs. Nous y rencontrons :

1° Le décor à grands et petits caractères arabes, déformés décorativement et émaillés en bleu sur un fond très bis, décoré d'ornements lustrés. Certaines de ces pièces portent des écussons d'armoiries ;

2° Le décor à fonds de hachures et à bandes avec éperons. Peut-être M. Van de Put a-t-il vu là une formule décorative qui n'est simplement qu'une déformation de la grecque courante ;

3° Le décor de fleurs et de feuilles en rinceaux terminés par une fleur ou un fruit à cinq pétales ou baies sur un fond pointillé ;

4° Le décor de larges feuilles de vigne ;

5° Le décor de petites feuilles et de petites fleurs ;

6° Le décor d'un animal, gazelle, oiseau, émaillé en bleu, sur un fond décoré en lustre, qui s'accompagne souvent d'une inscription et parfois du rinceau floral ou baccifère du troisième groupe. Il se peut aussi que l'animal soit gravé dans la pâte.

Le caractère général des faïences valenciennes, c'est d'offrir, à l'encontre des faïences de Malaga, un décor moins conventionnel, où la stylisation des motifs reste plus près de la nature et rend avec plus de vérité la flore locale.

L'étude héraldique de M. Van de Put lui a du moins permis de

constater que les grandes inscriptions en bleu se retrouvent surtout sur les plats à armoiries des prédécesseurs d'Alphonse V d'Aragon, mais il est peu probable que cette antériorité remonte plus haut que 1400.

Sous Alphonse V d'Aragon (1416-1458), les inscriptions ont moins d'importance décorative. Sous Jean II (1458-1479), apparaissent plutôt les larges feuilles de vigne bleu et or, et parfois les couronnes. Les godrons ne seraient vraisemblablement que de la fin du xve siècle.

Le nombre des pièces de faïence hispano-moresques est tel que, pour les citer, il serait nécessaire d'en dresser un *corpus*. Elles sont de formes assez variées : grands bassins creux, dits *aljofainas*, qui portent sur leurs bords quatre espèces d'anneaux en fort-relief qui rappellent assez les forts-liens interrompant la tresse courante d'une vannerie : les trois bassins du musée de Cluny sont seuls connus de cette espèce (fig. 6), grands plats à bords droits et à double rebord (musée du Louvre, legs Leroux ; musée de Sèvres, legs Davillier) ; grands plats à bords plats (musée de Cluny, musée de Madrid, collections du British Museum et du Kensington, de MM. de Osma et Godman) ; les vasques, les grandes écuelles, les vases à oreilles, les pots à quatre petites anses en pichets, etc., etc. (British Museum, Kensington, collection Alphonse de Rothschild ; pots tubulaires, de la forme dite *albarello*. Les revers des plats sont aussi décorés ; ils portent souvent un aigle aux ailes largement éployées, de la plus grande allure.



Fig. 5. — Petite vasque a décor bleu.
Ateliers de Valence (commencement du xve siècle)
Musée du Louvre.

Après 1500, les mêmes motifs persistent, mais influencés par le style ornemental italien : le lustre devient alors plus rouge et l'émail des fonds plus jaune ; l'usage du bleu et du manganèse tend à disparaître entièrement. Une sorte de feuille d'acanthe apparaît aussi dans les motifs du décor.

Un fait intéressant, et qui a été nettement mis en lumière par M. Van de Put, est l'imitation que fit du lustre valencien un potier siennois, Galgano di Belforte, qui alla l'étudier à Valence et le rapporta dans sa patrie en y revenant en 1514. Il y exécuta peut-être alors de nombreux plats à reflets, aux armes des familles florentines et siennoises[1].

SÉVILLE

Bien qu'aucun document ni monument ne permette de l'affirmer, il semble bien probable qu'il dut exister à Séville des ateliers qui fabriquèrent la poterie lustrée à l'imitation de celle de Malaga et de Grenade. Les relations très étroites des villes andalouses entre elles le laissent supposer. Le document le plus ancien qu'on possède ne date que de la deuxième moitié du XV[e] siècle : c'est un texte de Fernand Martinez Guijarro, qui parle de « tiendas del dorado », à Séville[2].

Mais, au XVI[e] siècle, la pratique du lustre s'appliqua abondamment dans les ateliers sévillans aux azulejos. On en fit de fort beaux pour le revêtement des murs de la Casa de Pilato ; les écussons d'Enriquez y Rivero sont d'une remarquable réussite[3]. Deux beaux devants d'autels sont ainsi décorés dans les chapelles du séminaire et du palais du duc d'Albe, à Séville, ainsi qu'à la Casa de los Pinelos, et au patio du couvent de la Mère-de-Dieu (actuellement école de médecine).

CARRELAGE ET REVÊTEMENT MURAL

On sait l'usage étendu que firent les Orientaux des carreaux céramiques, pour en couvrir le sol ou en revêtir les murailles. Il en fut de même en Espagne. Il est assez curieux qu'à Grenade, si l'on a retrouvé,

1. [illegible] *Histoire [illegible] Sienna*, VII, 1514. — L. Douglas, *History of Sienna*, 1902. — Van de Put, [illegible]
2. [illegible] Gestoso y Perez, *los Barros vidriados sevillanos*, p. 285.
3. [illegible]

au Cuarto real di Santo Domingo, ancien château de plaisance, des carreaux de revêtement mural décorés du lustre, on n'en ait pas trouvé à l'Alhambra, si ce n'est comme carrelage; quelques restes, dans la sala di Justicia, datent du xive siècle.

Un carreau recueilli par le Kunstgewerbe Museum de Berlin[1], prove-



Fig. 6. — Bassin bleu a reflets d'or.
Ateliers de Valence (xve siècle).
Musée de Cluny.

nant de Séville, offre les plus grandes analogies de décor avec les grands vases d'Andalousie.

La pièce capitale qui, par sa richesse décorative et par son caractère, est dans l'art du revêtement céramique ce qu'est le vase de l'Alhambra dans la céramique plastique, est la grande plaque qui, de la collection Fortuny, est passée dans la collection de M. de Osma, à Madrid.

1. Sarre, *Jahrbuch*, fig. 19 et 20.

L'inscription lue jadis par Schefer donne le nom de Yusuf, qui n'est autre que Yusuf III (1408-1417).

N'omettons pas un détail précieux que nous fournit un document français. Il semble que le pavement des appartements du château de Poitiers comportait des carreaux commandés par le duc de Berry, comte de Poitiers (1384-1386), à un potier espagnol, un certain Jehan de Valence. Ces carreaux étaient certainement émaillés, et sans doute même lustrés, à en croire cette mention des Comptes : « Fourni 3 livres de limail pour fère le vert et or »[1]. On obtenait vraisemblablement ainsi les reflets lustrés par application de limaille de cuivre sur la couverte au moyen de la réduction au four.

Deux fragments de carreaux récemment découverts à Poitiers dans les déblais tendent à confirmer le document d'archives (*les Carreaux émaillés du Palais de Poitiers*, par Louis Dupré, Poitiers, 1903). Le fait aurait ainsi une grande importance, puisqu'il prouverait que l'habileté des potiers de Valence à lustrer la faïence était déjà assez connue en 1384, pour déterminer un prince fastueux comme le duc de Berry à mobiliser un de ces artistes afin de lui fabriquer à Poitiers des carreaux de pavement de ce genre.

En dehors de ces plaques ou carreaux de revêtements à reflets métalliques, il a existé en Espagne une industrie de carreaux de revêtement dits *azulejos*, qui furent peut-être antérieurs aux premiers. M. de Osma, dont la collection d'azulejos est merveilleuse et complète, a commencé à les étudier dans une première brochure[2], qui sera, nous l'espérons bien, suivie de plusieurs autres.

Ces premiers azulejos du XIII[e] siècle montrent une technique très fruste : ce sont des carreaux de terre cuite assez rouge, revêtus par places d'un émail vert, ou d'un émail sombre et triste qui doit être du manganèse. Ils sont parvenus jusqu'à nous assez désémaillés. Deux carreaux en losange, décorés en relief dans les écussons d'un château fort et d'un aigle aux ailes éployées, furent trouvés sous le sol de la chapelle de la Piedad, paroisse de Santa Marina, à Séville ; deux autres analogues, avec

1. *Comptes du duc Jean de Berry*, 2[e] registre, février 1384. Bibliothèque Nationale, fr. 20686, 9-11. Archives Nationales KK 256. — De Champeaux et Gauchery, *Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, 1894. — L. Magne, *le Palais de Justice de Poitiers*. Paris, 1904.

2. *Azulejos Sevillanos del Siglo XIII*.

un château fort et une croix, proviennent de la nef del Lagarto, dans le cloître de la cathédrale de Séville.

Une très grande série d'azulejos peut encore aujourd'hui être étudiée sur place à l'Alhambra de Grenade et dans les monuments de Séville. La Casa de Pilato en constitue le musée le plus varié[1]. Un très grand nombre ont été dispersés, qui se retrouvent dans tous les musées et collections particulières de l'Europe. Cette production des xive, xve et xvie siècles fut extrêmement active, et Séville surtout posséda alors de nombreux ateliers dans les faubourgs de Triana.

En dehors des carreaux, plutôt de petite dimension, où se retrouvent des armoiries, parfois aussi une bête, la caractéristique décorative de tous les autres, c'est l'élément géométrique. Les combinaisons de lignes y sont variées à l'infini. La couleur est fournie par un bleu et un vert très clairs, soutenus par un brun presque terre de Sienne, qui soutient l'harmonie de tous les ensembles par la vigueur de son ton. Les lignes sont indiquées par un léger relief qui contribue à donner beaucoup d'accent au dessin.

Dans la technique des azulejos, les procédés employés par les Arabes ont été de deux genres.



Fig. 7.
Carreaux de revêtement.
Collection de M. de Osma, à Madrid.

1. Tous réunis dans l'ouvrage de Owen Jones, *Plans and elevations of Alhambra* Londres, 1842 et dans la grande publication : *Monumentos architectonicos de España*.

A l'époque primitive, c'est-à-dire au XIIIe siècle, le procédé employé fut celui dit *à la mosaïque*, dans lequel de petites pièces étaient assemblées par les maçons; les tonalités étaient blanches, vertes, bleues, noires et jaunes. Plus tard, au XIVe, de petits espaces réservés, dans l'entrecroisement de grands rubans blancs, étaient remplis par de petits morceaux.

Ce procédé était difficile et coûteux; il fut remplacé au XVe siècle par le procédé dit de *cuerda seca*, où le dessin était exécuté *de plano*, à plat, avec un pinceau à la graisse, afin d'empêcher, en les apposant, les touches d'émail de fusionner entre elles, formant ainsi une sorte de cloisonné céramique. Ce fut aussi celui d'impression à la matrice dans la terre dégourdie, dit *cuenca*, qu'on peut encore appeler le procédé de l'estampage, qu'on retrouve au début du XVIe siècle, jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Mais depuis longtemps alors, si la tradition perpétuait ces pratiques, le goût de la faïence peinte et polychromée, à l'italienne, s'était répandu en Espagne, et la céramique dite *de pisano* allait y rencontrer une fortune surprenante.

Il semble bien que les potiers de Triana, qui fabriquèrent ces azulejos, durent être tentés d'appliquer les mêmes procédés aux plats et aux vases qui étaient d'usage alors courant. Et, de fait, nous connaissons toute une série de céramiques de même espèce, auxquelles le baron Davillier donna pour origine la petite ville de Puente del Arzobispo[1], près de Tolède et de Talavera. Là encore, le baron Davillier était parti un peu vite, sur la foi d'une communication de son ami, M. de Goyena, et l'existence affirmée d'un plat portant au revers, en oxyde de manganèse, la marque : *R. Arzobispo*. Jamais il n'a été possible de retrouver trace de ce plat, jamais cette fameuse marque ne s'est retrouvée sur aucun autre. Il est vrai que dans la collection de M. de Osma se trouvent deux plats de cette espèce, avec la marque AR, qu'avec de l'imagination on peut interpréter comme il plaira, mais qui peut fort bien n'être qu'une marque d'ouvrier et non de lieu. En examinant attentivement ces plats, on s'aperçoit que le procédé est identique à celui des azulejos; les animaux qui les décorent se retrouvent sur les azulejos, et, étant donné les traditions de la *cuerda seca* à Séville, il est tout naturel de penser que les plats et les vases ont été fabriqués d'après ce procédé à peu près aux mêmes endroits. Les couleurs dominantes y sont le blanc,

1. Voir Ch. Davillier, *Les Arts décoratifs de l'Espagne*, 1879 (*L'Art*, 1879, vol. XVII).

le jaune et le vert clair. En dehors des plats décorés d'animaux particulièrement de lièvres dont la collection de M. de Osma est si riche, et qu'on rencontre encore au musée de Madrid, au British Museum et au Kensington, ainsi qu'une pièce intéressante au musée de Sigmaringen, il existe des pièces de forme assez rare, comme la cruche à buste de femme du musée de Sèvres (fig. 1), et l'étonnant aquamanile, en forme de quadrupède (gazelle ou mouton), de la collection de M. Piet-Lataudrie[1].

Telle est, en son développement très succinct, l'histoire de la céramique, telle que les Maures la pratiquèrent en Espagne. Elle est d'un intérêt considérable par tout ce qu'elle dut au génie décoratif de l'Orient, et par tout ce qu'elle apporta à l'Italie dans la technique du lustre appliqué à la céramique.

Gaston MIGEON

1. G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1903.



Fig. 8. — Plat bleu à reliefs.
Ateliers de Valence (commencement du XVe siècle).
Musée du Louvre.

L'ART ET LES MYSTÈRES EN FLANDRE

A PROPOS DE DEUX PEINTURES DU MUSÉE DE GAND



ANS un mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique en 1901, nous avons eu l'occasion de faire remarquer qu'« au moyen âge et juqu'à l'époque de la Renaissance, l'art pictural, tant religieux que satirique, a toujours marché de front avec les représentations si populaires en Flandre des mystères et des miracles »[1].

M. Émile Mâle, dans son étude sur *le Renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen âge*[2], ainsi que d'autres auteurs de valeur[3], partagèrent bientôt notre manière de voir, que nous avons vue se confirmer par l'examen de nombreuses productions artistiques, picturales et sculpturales, appartenant à diverses époques médiévales.

Il y a lieu d'ajouter cependant que, si l'art de tous les pays doit beaucoup aux représentations religieuses, ces dernières puisèrent tout d'abord dans les productions artistiques des artistes primitifs.

Nous en trouvons une preuve notamment dans les « puits ou bouches d'enfer », gueules monstrueuses qui, bien avant leur apparition dans les mystères, figuraient déjà dans l'art de notre pays.

L'entrée de l'enfer, représentée par une gueule ouverte de monstre, dévorant une femme nue, se remarque déjà, sculptée sur un chapiteau du XII[e] siècle, qui se trouve au porche latéral nord de la cathédrale de Tournai. D'après une légende tournaisienne, cette sculpture représenterait la fin tragique de la cruelle reine Frédégonde[5].

Une des plus anciennes représentations graphiques de la bouche d'enfer se rencontre dans un rouleau manuscrit du XII[e] siècle, conservé au Musée Britannique

1. L. Maeterlinck, *le Genre satirique dans la peinture flamande*, édité en 1903 (épuisé). Imprimé dans les mémoires de l'Académie de Belgique en 1902. — Une seconde édition, revue, corrigée et augmentée, est sous presse chez M. G. van Oest (Librairie nationale d'art et d'histoire, Bruxelles).

2. E. Mâle, *Gazette des Beaux-Arts*, année 1904, t. XXXI.

3. H. van Bastelaer et G. de Loo, *Peter Bruegel l'ancien*, etc., p. 13 (G. van Oest, Bruxelles, 1905).

4. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au moyen âge* (Paris, Champion, 1906), sous presse.

5. L. M., *op. cit.*, p. 24, fig. 11.

(collection Harléienne), où l'on voit une série de scènes se rapportant aux tentations de saint Gutlac, ermite de Crowland (fig. 1). On y remarque notamment, dans une gueule largement ouverte, des démons à la fois terribles et grotesques, couverts de peaux de bêtes, tels que les décrira plusieurs siècles plus tard Rabelais : « Capparassonez de peauls de loups, de veaulx et de béliers ». Et, selon la tradition des mystères, ils en usent avec peu de respect, même avec les damnés de marque, rois, évêques et moines, qu'ils viennent de recevoir [1].



Fig. 1. — L'Enfer et les démons (xiie siècle).
Rouleau manuscrit de saint Gutlac. — Musée Britannique (collection Harléienne).

On y observe même ces démons volants qui impressionnèrent si vivement le public flamand des mystères, et qui « faisaient plisser la peau de peur lorsqu'ils apparaissaient dans l'air qu'ils empuantissaient d'une façon affreuse » :

'Tvel rimpelt van aengste als sij sijn aengevloghen in die lufte
Sij verspreyden suiek affreuselyck stanck ende dufte [2].

1. Sir Maude Thompson, *The grotesque and humourous in illuminations of the Middle Ages* (*Bibliographica*, part. VII) (Londres, P. Kegan); — et L. M., *op. cit.*, fig. 71.

2. Schotel, *Geschiedenis*, etc., p. 144; — et E. Soens, *op. cit.*, p. 155. — Dans *les Actes des apôtres*, joués à Bourges en 1536, « des diables apparaissent dans les airs » (voir Petit de Julleville, *les Mystères*, t. II, p. 130).

Une lettrine d'un manuscrit (n° 5) de la bibliothèque de Saint-Omer, portant pour titre : *Incipiunt Libri Salomonis id est Parabolæ ejus*, t. II, datant de la fin du XIIIe siècle, est plus extraordinaire. Dans la partie haute, le Christ se trouve peint sur un arc-en-ciel ; il est entouré de saints dans un espace figurant le Paradis, tandis que, dans le bas, des anges font le tri des âmes. A la droite du Christ, les élus représentés nus ; à sa gauche, le triste cortège des damnés, joyeusement voiturés dans une brouette par un démon éclopé, au son d'une musette dont joue un autre diable comiquement attelé en flèche[1].

M. Cohen a cru, comme nous, reconnaître dans cette miniature la disposition des scènes juxtaposées et superposées, adoptée dans les mystères, notamment dans *le Jeu d'Adam*, qui date du XIIe siècle, et où le Paradis est également disposé dans un lieu plus élevé, *loco eminenciori*, le porche de l'église servant de coulisses[2].

Les brouettes apparaissent fréquemment dans les diableries des mystères flamands.

Dans *le Mystère de l'empereur Justinien au Liban*, nous voyons également une brouette apparaître, lorsque le démon s'exprime ainsi :

Ma brouette vueil mener là
Si que dedans le jetterons (Justinien)
Et en Enfer l'entrainerons
Sans plus attendre[3].

Quant aux démons éclopés et estropiés, ils sont destinés, dans les mystères flamands, à donner une idée des brutalités qu'ils ont à subir de la part de leur chef Lucifer.

Dans *le Jeu de saint Trudo* (« *Het Spel van sint Trudo* »), divers démons, ayant échoué dans une mission qu'il leur a confiée, se plaignent entre eux de leur maître, qui les a très cruellement battus. Ainsi Baalberith apparaît, la tête bandée, en criant :

V. 3417. « Ay mij ! ay mij ! myn hooft » (Oh ! ma tête ! Oh ! ma tête !)

tandis que Léviathan, s'aidant d'une paire de béquilles, ajoute :

« Ay my ! Ay my, myn lanken ! » (Oh ! mes reins, Oh ! mes reins !)

« Je suis estropié », répond un autre.

BAALBERITH

« Hy sal ons opeten ». (Il finira par nous manger.)

LÉVIATHAN

« Ja heel ongecockt ! » (Oui, tout crus !)[4].

Cet envahissement de l'élément comique et diabolique dans les mystères flamands mérite d'être noté, car il nous explique les proportions considérables que prit l'art satirique dans les pays néerlandais, où il forma toute une école.

Mais avant de fourmiller dans les œuvres de nos peintres « drôles », dont Jérôme

1. L. M., *op. cit.*, p. 84-85, fig. 73.
2. Edition Grass, *Romanische Bibliotheek*, 1891.
3. Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 327.
4. Ernest Soens, *De Rol van het booze beginsel*, ouvrage couronné par l'Académie royale flamande, p. 119-120. Gand, 1893.

Bosch et Brueghel le vieux furent les maîtres incontestés, nous voyons apparaître la plupart de leurs comparses obligés : valets, paysans, bourreaux, fous, éclopés et mendiants burlesques, dans les représentations religieuses où ils amusaient le public, tandis que Jésus et la Vierge l'instruisaient et l'édifiaient.

Les intermèdes diaboliques eurent partout le plus grand succès, et la réputation de certains démons locaux dépassa même parfois les frontières.

C'est ainsi que le joyeux diable Touteville, — qui, dans les mystères français, recueille dans un sac les mots que le prêtre laisse tomber ou oublie de prononcer, pour finir plus vite les offices, et les pèse devant saint Pierre, lorsque le sac est plein, — apparaît sous le nom de *Tuttevillus* dans les représentations religieuses flamandes.

Dans *Resurrectione,* nous le voyons, également, dans une scène grotesque, vouloir retenir et précipiter en enfer le Précurseur Jean-Baptiste, vêtu comme lui de peaux de bête. Il s'écrie :

« Écoutez, vous l'homme aux peaux rudes ! vous resterez avec nous en enfer[1]. »

Puis il donne pour raison satirique :

« Ces épaisses toisons vous seront utiles lorsqu'il pleuvra[2]. »

Dans quelques-uns de nos mystères, tels celui de *Mascharoen,* — encore un nom de diable, — et de *Maricke van Nymegen,* le rôle du suppôt de Satan devient absolument prépondérant. Le second de ces mystères a pour sujet la séduction de la jeune Marie de Nymègue qui, avec son amant diabolique, vécut pendant sept ans dans le péché à Anvers et fut sauvée miraculeusement par son oncle, un prêtre très dévot à la Vierge.

Nous avons cru devoir insister un peu sur les diableries, si nombreuses dans nos mystères, parce qu'elles nous expliquent en partie le succès des *Tentations de saint Antoine* et des autres sujets fantastiques qui eurent une vogue si grande dans l'art flamand aux xve et xvie siècles.

Bien avant nos peintres « drôles », les plus grands parmi nos peintres primitifs flamands, tels van Eyck, van der Weyden[3] et Bouts, s'étaient inspirés déjà des représentations religieuses pour introduire dans leurs œuvres des épisodes satiriques et diaboliques, conformément aux traditions qui y étaient observées[4].

Nous trouvons ces hors-d'œuvre dans les mystères les plus sérieux, tels que les *Passiespelen* (*les Jeux de la Passion*), notamment *le Jeu de Maestricht* ou *Maestricher Paaschspel* ; *l'Eerste Bliscap van Maria* (*la Première joie de Marie*), *la Resurrection de*

1. *Resurrectione*, et E. Soens, *op. cit.*, p. 44-45.

V. 616. Horet gy man, mit deme rugen velle
Gy blivet mit uns an der helle.

2. *Resurrectione :*

V. 618. Dosse olvendes hut
De is uns gut
Oft dat regene wille

3. Lors du Congrès archéologique de Bruges de 1902, nous avons démontré que, si van der Weyden est né accidentellement à Tournai, il était d'origine flamande, son père étant un sculpteur de Louvain.

4. Pour plus de détails, voir notre 2me édition du *Genre satirique dans la peinture flamande*, chap. viii et ix.

Lazare, la Vie des Apôtres, la Nativité du Christ, etc.[1] Même *les Danses macabres* furent mimées et dansées, non seulement en 1424, au Charnier des Innocents, à Paris, mais aussi à Bruges, en l'« hostel » de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, en 1449[2].

Ce rapide aperçu, donnant une idée de l'importance du genre profane dans les représentations religieuses au moyen âge, était nécessaire pour faire comprendre l'intérêt que présentent, à ce point de vue, certains tableaux primitifs.

Dans une courte notice, publiée récemment[3], nous avions cru reconnaître, comme appartenant à ce genre, une curieuse *Transfiguration du Christ*, qui se trouve représentée sur un volet de triptyque rehaussé de dorures datant de la seconde moitié du xv[e] siècle, exposé dans les galeries du musée des Beaux-Arts de Gand, dont nous donnons ici une reproduction (fig. 2).

Nous l'avons fait remarquer déjà, cette peinture présente diverses anomalies dont il y aurait lieu d'attribuer la provenance à des réminiscences de scènes observées dans des mystères du temps. C'est ainsi que la montagne sur laquelle Jésus se trouve transporté est réduite aux proportions d'un simple accessoire de théâtre, rappelant un décor analogue figurant dans un *Mystère de la Passion* joué à Angers en 1486[4].

On remarquera aussi que les apôtres, qui debout dépasseraient de la tête la montagne placée au centre de la composition, complètent cette scène, absolument semblable à un tableau vivant qui serait disposé sur un théâtre, où l'espace se trouve nécessairement réduit.

Dans le personnage cornu et affublé d'un manteau rouge à fourrure noire, que l'on voit énumérant sur ses doigts, comme dans les mystères, des arguments spécieux, nous avions cru reconnaître tout d'abord quelque diable mondain, dans le genre de l'Engignard du *Jour du Jugement*[5]; tandis que dans l'autre apparition céleste, nous étions tenté de voir l'un ou l'autre suppôt de Satan, tel que Tutevillus, Baalberith ou Mascaroen[6], ces démons prenant parfois, dans nos drames religieux, certains déguisements pour mieux circonvenir et entraîner à leur perte les saints exposés à leur embûches. Cette idée a été abandonnée depuis que de savants confrères[7] ont définitivement reconnu dans le volet de Gand, non pas une *Tentation*, mais bien une

1. Dr P. H. van Moerkerken, *De Satire in de Nederlandsche konst der Middeleeuwen*, p. 121 à 156 (A. S. van Looij, Amsterdam, 1904).

2. Delaborde, *les Comptes des ducs de Bourgogne*: « A Nicaise de Cambray, painctre, demourant en la ville de Douay, pour lui aidier a deffroyer au mois de septembre l'an 1449, de la ville de Bruges, quant il a joué devant mondit seigneur, en son hostel, avec les autres compaignons, certains jeu, histoire moralité, sur le fait de la *Danse macabre*.., viii francs. »

Pour les danses macabres dans les Pays-Bas, voir : Dr Stoett, dans son article, *Iets over Doodendansen in Nederland*, paru dans *Noorden-Zuid*, en 1893, et un manuscrit flamand du xv[e] siècle, *Van der Zielen ende van de Lichame*, etc., publié par Blommaert (Gand, 1836).

3. *A propos d'un triptyque du Musée de Gand* (*Bulletin de l'art ancien et moderne*, n° du 24 février 1906).

4. G. Cohen, *op. cit.*, p. 81.

5. M. Roy, *le Jour du Jugement*, p. 116 (Paris, Bouillon, 1902).

6. M. l'abbé Marsaux avait cru reconnaître également, dans le volet de Gand, une Tentation du Christ et un souvenir diabolique du mystère de *la Passion* de Greban. Cet iconographe distingué s'est rallié depuis à l'idée d'une *Transfiguration*, malgré l'étrangeté des attitudes et des costumes des prophètes.

7. Voir le *Bulletin* du 17 mars 1906.

Transfiguration du Christ. Conformément à cette dernière hypothèse, le personnage à cornes de bouc est devenu Moïse, et l'autre, en costume de juge ou de docteur, Élie.

Malgré l'absence des Tables de la Loi chez le premier, le costume étrange du second, leur attitude peu respectueuse, — ils sont généralement représentés en adora-



FIG. 2. — LA TRANSFIGURATION DU CHRIST (XVe SIÈCLE).
Volet d'un triptyque du Musée de Gand.

tion devant Jesus-Christ, — et nonobstant la rareté du sujet dans l'art flamand du XVe siècle, nous nous sommes rallié à cette dernière manière de voir. D'autant plus qu'en examinant la peinture de plus près, nous avons découvert que le Christ était primitivement doré, et qu'un restaurateur maladroit l'avait complètement surpeint, sauf les pieds, où la dorure est encore restée visible.

Cette constatation seule suffirait à identifier le sujet, car les peintres du moyen âge, conformément aux traditions observées dans les mystères, usaient de ce moyen

pour donner au Sauveur transfiguré l'éclat surnaturel qui devait éblouir ses apôtres. M. G. Cohen nous rappelle que, dans *la Passion de saint Michel*, Jésus apparaît avec « la robe la plus blanche que faire se pourra, et une face et les mains toute d'or bruny. Et un gran soleil à rays (rayons) par derrière ».

Un autre triptyque, également conservé au musée de Gand, nous reporte aux moralités et mystères tels qu'ils étaient joués au XVI[e] siècle (voir fig. 3).

Le sujet central, plus grand que les autres, représente *le Christ prêchant :* il est entouré d'un nombreux auditoire composé d'hommes, de femmes et d'enfants, venus des pays les plus lointains et portant les costumes assez exacts de ces contrées.

Les citations bibliques s'y remarquent nombreuses [1]; on y observe aussi, conformément aux traditions des mystères, un profond dédain pour l'unité du lieu ou de l'action. Le Christ prêchant est représenté, d'autre part, guérissant des malades et des paralytiques aux portes d'une ville, entouré de malheureux et d'estropiés de toutes sortes. On sait que la présence de mendiants et d'éclopés pittoresques, geignant et étalant leurs misères, était fréquemment un élément de succès dans les représentations religieuses au moyen âge. Dans *le Mystère de saint Martin*, patron des mendiants, apparaissaient toujours quantité de comparses payés, tels que culs-de-jatte, nains difformes, estropiés et béquillards de toutes sortes, qui, par leurs culbutes et leurs batailles simulées, ne manquaient jamais d'exciter le rire des spectateurs[2]. Un livre récent nous rappelle un épisode satirique qui paraissait souvent dans ce mystère, notamment celui de l'aveugle et du paralytique, tremblant de peur et fuyant le saint, craignant d'être guéris par un miracle intempestif qui les aurait privés de leur gagne-pain[3].

On remarquera cependant que ces malheureux, traités d'une manière plus ou moins conventionnelle par un peintre flamand romanisant, constituent un contraste frappant avec les mendiants, éclopés et malingreux si vivants, que Jérôme Bosch (van Aken) et Brueghel le vieux copièrent d'après nature avec une vérité saisissante.

Au-dessus de ces épisodes de la vie terrestre du Christ, nous voyons le ciel, où bienheureux, anges et saints, richement habillés, semblent prêts à paraître dans un mystère ou dans un « omegang »[4]. Sous le sujet principal, ainsi que sur les volets ouverts, se trouvent disposées *les Huit Béatitudes :* les trois premières sur le volet de gauche, la quatrième et la cinquième sous la composition du *Christ prêchant*, et les trois dernières sur le volet de droite.

Selon l'habitude observée dans les mystères, chaque personnage est accompagné de son nom symbolique en langue flamande. On sait que, dans ces représentations, tant en France qu'en Flandre, les acteurs portaient sur la poitrine ou sur la tête, une banderole où se lisait leur nom, et même qu'à certains moments, ils changeaient ces bandes pour en prendre une autre, quand les nécessités scéniques l'exigeaient.

1. Un savant archéologue belge, M. le baron de Béthune, y note une tendance protestante; la présence du nom de Jehovah, en lettres hébraïques, est caractéristique à son point de vue.

2. L. M., *op. cit.*, fig. 159.

3. R. van Bastelaer et G. de Loo, *op. cit.*, p. 15.

4. L. Van Even, *L'Omegang de Louvain, dissertation historique et archéologique sur le célèbre* [illegible] p. 27 (Louvain, 1863).



Fig. 3. — Karl van Mander. — Le Christ prêchant; les Huit Béatitudes (XVe siècle).

Musée de Gand.

Ainsi le Cœur sensible (« Het goetwillich hert »), lorsqu'il se convertit, doit, d'après le poème flamand, prendre le nom de Cœur croyant, ou « Tgelovich hert [1] ». Les démons apparaissent aussi avec des banderoles portant leur nom, dans *le Mystère de saint Trudo* et dans le *Gheestelyken Ridder (le Chevalier chrétien)*. Ils figurèrent encore de cette manière dans diverses processions flamandes, notamment dans celle d'Audenaerde.

Dans la première *Béatitude*, nous voyons l'Homme simple et pieux (« De aerme van Gheeste »), très modestement vêtu, fouler aux pieds divers objets symboliques représentant le pouvoir, les richesses et les honneurs. Parmi ces objets figure, détail satirique, une échelle (pour y parvenir). L'Orgueil (« Hoogheid ») et l'Amour des honneurs (« Heerghierigheid ») lui offrent vainement sceptre et couronne, ainsi qu'une autre échelle, tandis que le Désir mondain (« Begheerte des Weerelts »), la tête ceinte d'une sphère, veut le tenter en lui montrant un caveau voûté plein de joailleries et d'orfèvreries, voisinant avec des rangées de tonnes pleines d'argent monnayé.

Le Christ, apparaissant à mi-corps dans une échappée de nuages, lui tend un sceptre et une couronne céleste, juste récompense de ses modestes vertus.

Cette apparition à mi-corps, qui rappelle singulièrement celles des deux étranges personnages de *la Transfiguration du Christ*, fait très clairement songer aux décors en forme de nuées, qui cachent les praticables en usage dans nos féeries, et que l'auteur, — nous allons montrer tout à l'heure que c'était un peintre-écrivain, — dut employer dans la disposition des nombreux décors qu'il peignit pour ses moralités.

Dans la deuxième *Béatitude*, l'Homme doux, le « Sachtmoedighe », donne à manger et à boire à « Injurie » qui, furieux, le bat et lui arrache les cheveux. A gauche, l'Envie (« Spijtigheijt »), sous la forme d'une affreuse mégère, crache à la figure d'un autre personnage qui reçoit cet outrage les mains jointes et regardant le ciel. Ici encore apparaît à mi-corps le Christ montrant sa croix.

La troisième scène, faisant allusion à « ceux qui pleurent », sert de prétexte à l'apparition de la séquelle pitoyable et drôle des béquillards, éclopés et mendiants, qui, nous l'avons vu plus haut, était un des éléments comiques prévus dans les mystères au moyen âge.

Les démons mâles et femelles se montrent dans la sixième *Béatitude*. Le Cœur pur (« Suyver van herten ») y a fort à faire pour résister aux séductions d'une jolie femme (« Lust des werelts » Joie du monde), qui, coiffée d'une sphère transparente surmontée de la croix, lui offre une fleur, tandis qu'elle dissimule une tête de mort derrière elle. Cupidon, armé de ses attributs, lui prête main forte. Une autre femme, belle et blonde, mais à jambes et à queue de griffon, lui présente un ciboire en or dont le couvercle est surmonté de la croix. Un visage hideux et cornu se cache dans sa chevelure. Le Vice, « De sonde onreinigheyd », rampe à terre, son vase d'or de corruption renversé, d'où s'échappent serpents et crapauds.

Les supplices les plus variés, décollation, lapidation, crucifixion la tête en bas, les tortures du gril rougi et d'autres encore, viennent commenter le verset de l'Évangile ayant trait aux « pacifiques qui souffrent persécution pour la justice »[2]. Ces exé-

1. D. Kalff, *Toneelstukken en...*, et *Bijlagen*, p. XVIII, fol. 78 v°. — E. Soens, *op. cit.*, p. 138.

2. Remarquons que, parmi les nombreux supplices représentés ici, ne figure aucune pendaison. Cet [illegible] car van Mander garda un mauvais souvenir de la corde dont le cravatèrent

cutions, si fréquentes en Flandre au XVI[e] siècle, nous rappellent que, malgré l'horreur que le bourreau inspirait, il était, dans les mystères du moyen âge, généralement considéré, ainsi que le démon, comme un personnage plutôt comique, auquel les spectateurs, barbares encore par bien des côtés, s'intéressaient spécialement.

Les apparitions à mi-corps dans les nuages, qui étaient de tradition au moyen âge dans les *Transfigurations du Christ*, furent aussi représentées dans les mystères. Elles permettaient de figurer avec facilité les personnages célestes ou défunts. L'auteur du triptyque de Gand, en représentant *le Christ prêchant* et *les Béatitudes*, semble s'être rappelé ces dispositions dans la composition de sa peinture.

Cette supposition paraîtra d'autant plus admissible lorsqu'on verra qu'il y a tout lieu d'attribuer la peinture de Gand à un peintre qui fut intimement lié à l'exécution et à la mise en scène des représentations théâtrales en Flandre au XVI[e] siècle.

Effectivement, le triptyque qui nous occupe, et qui était jusqu'ici attribué à un peintre romanisant flamand inconnu du XVI[e] siècle, a été, dans notre nouveau catalogue, restitué à Karl van Mander, l'auteur du précieux *Schilderboek* ou Livre des peintres, qui encore aujourd'hui est entre les mains de tous ceux qui s'occupent de l'histoire et de l'œuvre de nos primitifs.

Un ancien inventaire manuscrit, datant du XVIII[e] siècle[1], nous apprend qu'en 1777 cette peinture ornait l'église des Carmes chaussés de Gand. L'auteur de cet inventaire, Spruyt, « premier professeur de peinture » de l'académie des beaux-arts de cette ville, ajoute que, selon lui, ce triptyque, qui représente *les Huit Béatitudes*, est peint dans « le goût de van Mander ».

Nous croyons que cette attribution peut être considérée comme certaine; elle est d'autant plus admissible que l'on sait que ce peintre poète, élève de Luc de Heere de Gand, — lui-même auteur de bons tableaux et de vers meilleurs encore, — était un assidu des « chambres de rhétorique » et qu'il y remporta de nombreuses palmes dans les concours. Il est d'ailleurs l'auteur de plusieurs moralités ou « spelen van sinne » qu'il fit représenter dans divers villages de la West-Flandre. Une de ces pièces, dont il conçut la mise en scène et peignit les décors, fit une profonde sensation et fit accourir la foule à Meulebeken, près de Courtrai. C'était une moralité intitulée *le Zondeloed* (*le Déluge*), où, par une combinaison ingénieuse, on vit la pluie tomber en telle abondance et le flot grossir d'une manière si naturelle, charriant des cadavres et des corps d'animaux, que nombre de spectateurs effrayés s'enfuirent[2].

Ajoutons cependant qu'un jour, le poids de la grande quantité d'eau, hissée à grand'peine au-dessus du théâtre, fit crouler l'échafaudage, blessant plusieurs acteurs déguisés en démons et inondant copieusement le public[3].

La Reine de Saba, où figuraient cinquante personnes, — y compris Adam, le jeune frère de Luc, qui représentait Salomon, — comprenait en outre un cortège superbe, où, respectueux de la couleur locale, figurait un chameau. *Nabukodonosor* et *Dina*

rudement des soldats espagnols, qui le pendirent à un arbre, aux environs de Bruges. On sait que ce ne fut que grâce à un officier qui le reconnut, qu'il fut sauvé par miracle de cette mort ignominieuse.

1. C. Spruyt, *Liste des tableaux appartenant à des mainmortes, etc., à Gand* (archives de la ville de Gand).

2. H. Hymans, *Biographie nationale*, t. XIII, p. 292. Bruxelles, 1894-1895.

3. E. Soens, *op. cit.*, p. 138.

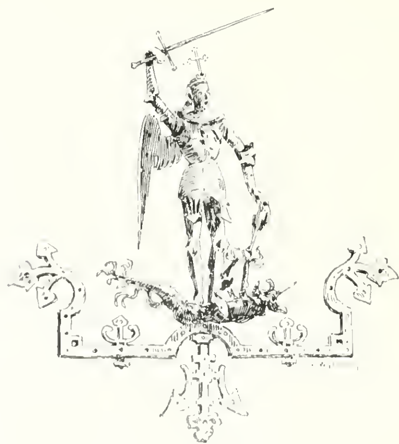
eurent également un grand succès. Toutes ces pièces furent jouées, comme la plupart de ses moralités, par des confrères rhétoriciens.

Cette connaissance des mœurs et coutumes étrangères, que nous avons trouvée, notamment dans le sujet principal du triptyque de Gand, s'explique fort bien chez van Mander, qui était au courant de ce qui se passait même dans les pays les plus lointains, étant l'auteur d'ouvrages de voyages, tels que : *De nieuwe Werelt oft de beschryving van West Indien* (*le Nouveau monde ou la description des Indes occidentales*). Son esprit didactique, visible dans *les Béatitudes*, se retrouve aussi dans ses chants intitulés *le Jardin de l'âme*[1] et *le Jardin de la conscience*[2], ainsi que dans des estampes faites d'après ses dessins, parmi lesquelles on cite *la Balance du mariage, le Ménage dissipateur, le Monarque sage*, et son pendant, *le Monarque imprévoyant*. Ses tableaux, connus à Haarlem, présentent d'ailleurs une technique et des colorations semblables à celles que l'on observe dans la peinture gantoise.

Peut-être trouvera-t-on, comme nous, qu'il y avait lieu de signaler ces deux curieux triptyques, jusqu'ici inconnus, du musée de Gand, car ils possèdent, comme on a pu le constater, une importance documentaire qui les rend précieux. Ils contribuent surtout à prouver, et cela de la façon la plus certaine, l'influence considérable qu'exercèrent sur l'art flamand les mystères et les moralités du moyen âge.

L. MAETERLINCK

1. *Lusthof des Ziele*, chansons rassemblées par Stapel (Amsterdam, 1726).
2. *Lusthof des Geweete*, 6 chansons rassemblées par Alb. Dirks (Grœninge, 1732).



BIBLIOGRAPHIE

Histoire des manufactures françaises de porcelaine, par M. le comte X. de Chavagnac et M. le marquis de Grollier. Préface de M. le marquis de Vogüé. — Paris, A. Picard et fils, 1906, in-8°.

« Dans ce tableau d'une des manifestations les plus intéressantes de notre génie national, — écrit M. de Vogüé aux auteurs de ce bel ouvrage — vous n'avez rien négligé. Vous avez fait à chacun sa juste part : aux grands initiateurs, aux mécènes intelligents, aux savants, aux artistes, aux plus humbles ouvriers, artisans obscurs ou illustres de la gloire commune. » Et M. de Vogüé loue les deux savants collectionneurs de la méthode qu'ils ont suivie et de la confiance que leur livre inspire.

Cette confiance est justifiée : les auteurs n'ont voulu émettre aucune opinion qui ne fût appuyée sur des pièces; ils n'ont pas voulu faire un livre de vulgarisation, mais un ouvrage sûr et complet auquel l'amateur ne s'adressera jamais en vain. L'histoire des manufactures est présentée d'après leur ordre de fondation — depuis les premiers ateliers établis à Rouen, en 1673, jusqu'aux plus modernes, en passant par les manufactures de Saint-Cloud, de Chantilly, de Vincennes, de Sèvres (dont ce livre, dit M. de Vogüé, fixe pour toujours les annales), de Niederwiller, de Limoges, et de plusieurs centaines d'autres. Un exposé de faits, rien que de faits, accompagnés de dates et de documents originaux (listes d'ouvriers, inventaires, extraits des livres de ventes, reproductions de marques de fabrique) — le tout rendu facile à consulter grâce à des tables très nombreuses et très pratiques, — tel est ce volume de près de mille pages, qui montre pour la première fois la place que tient, dans la production nationale, l'industrie dont les collectionneurs du monde entier se sont toujours disputé les chefs-d'œuvre.

E. D.

Atti del Congresso Internazionale di Scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1905), vol. VII, atti della sezione IV : **Storia dell'Arte**. — Roma, E. Lœscher et Cie, 1905, 1 vol. in-8° illustré, 348 p.

La section de l'Histoire de l'art, au Congrès international des Sciences historiques à Rome, en 1904, n'a point perdu son temps. En six jours, douze séances, présidées par MM. Mazzoni, Eugène Guillaume, Von Seidlitz, Dehio, Strzygowki, Comparetti, Lambros. Dans chaque séance, plusieurs propositions et rapports sur des questions d'intérêt général : publications, recherches, voyages, enseignement, expositions, institutions; des lectures de mémoires, des votes et rédactions de vœux et de règlements. Le volume, très substantiel, nous donne, avec les procès-verbaux, le résumé de quatorze propositions et le texte de treize mémoires. Dans les premières, celles de M. Venturi, sur la nécessité d'organiser des explorations en Syrie, pour compléter les découvertes du marquis de Vogüé; de MM. Paolo d'Ancona et de Geymuller, pour

la publication d'un *Corpus des miniatures italiennes* et d'un *Corpus des dessins d'architecture*, méritent une attention spéciale. Parmi les mémoires, le plus curieux et le plus instructif est celui de M. Pullé sur *les Arts indo-helléniques et leur influence sur les arts de l'Occident, durant les périodes byzantine et latino-romane*. Celui de M. d'Achiardi, sur *les Fresques de San Piero a Grado*, près de Pise, n'est pas moins intéressant. *L'Art vénitien en Crète* et *l'Art médiéval en Sardaigne*, par MM. Gerola et Scano, nous apportent aussi bien des renseignements. Ces quatre mémoires sont abondamment illustrés. Si nous y joignons, sur quelques points spéciaux, ceux de MM. Canizzaro (*Oratoire de Santa Saba*), Leonardi (*Fresques de Martin V*), Cecconi (*Matteo di Giovanni*), Salazar (*Patrie et famille de Ribera*), Venturini Papari (*Technique de l'enduit mural*), ceux de nos compatriotes V. Waille (*Inscriptions à San Clemente; Rabelais à Rome*) et Gerspach (*Tabernacles des rues de Florence; Bordures des tapisseries de Raphaël*), nous constaterons de quelle utilité peuvent être ces réunions cordiales d'érudits et d'amateurs internationaux, et combien il est désirable qu'elles se puissent fréquemment renouveler sur divers points de l'ancien monde.

GEORGES LAFENESTRE

L'Épreuve photographique (2e série). Directeur : Roger AUBRY. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1906, in-fol.

La *Revue* a déjà parlé de cette splendide publication d'épreuves photographiques, dont un des meilleurs spécimens a été publié ici-même (t. XV, p. 471). Les efforts des éditeurs pour donner un recueil des « maîtres de la photographie » qui pût figurer en bonne place à côté des albums consacrés aux maîtres de la peinture, ont été récompensés : une seconde série vient de s'inaugurer, qui, au lieu de paraître chaque mois, sera publiée trimestriellement et donnera, sous une couverture dessinée par Georges Auriol, douze grandes planches en héliogravure, montées avec infiniment de goût sur des papiers de couleurs assorties, et prêtes, soit à être conservées dans les cartons de l'amateur, soit à être encadrées. Chaque planche étant une reproduction exacte, tant pour la couleur que pour les dimensions, de l'épreuve originale, tous les amateurs pourront se procurer de véritables fac-similés de tout ce que les *pictorial photographers* français et étrangers produisent de plus remarquable.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy, moyen âge et Renaissance*, publié sous la direction de J. J. MARQUET DE VASSELOT. — Paris, C. Foulard, in-fol., 150 pl. (en souscription), 350 fr.

— *Der junge Menzel, ein Problem der Kunst-Ökonomie Deutschlands*. — Leipzig, Insel, in-8°, fig., 7 fr. 50.

— *Les Chefs-d'œuvre de Rembrandt*, édition du tricentenaire, par Émile MICHEL. — Paris, Hachette, in fol., 15 livraisons à 2 fr. l'une.

— *Corot und Courbet, ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der modernen Malerei*, von Julius GRAEFE. — Leipzig, Insel, in-8°, fig., 10 fr.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

L'EXPOSITION DU XVIIIE SIÈCLE

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

L'exposition qui va s'ouvrir dans les salles nouvelles de la Bibliothèque nationale, construites en bordure de la rue Vivienne et complétant la reconstitution de l'ancien Cabinet du Roi, où fut exhibée, en 1904, parallèlement à la collection des Primitifs français réunie au Pavillon de Marsan, une série de précieux manuscrits à enluminures, est sortie du même esprit qui avait inspiré cette manifestation mémorable. Le comité constitué à cette occasion a pensé que, ni les ressources de l'école française, ni le bon vouloir des amateurs d'art, n'avaient été, bien loin de là, épuisés par la contribution levée, il y a deux ans, au profit de la curiosité publique ; tout au contraire, l'éclat de cette exposition lui a fait désirer qu'elle eût des lendemains, et, pour en assurer le renouvellement

dans des conditions aussi heureuses, il lui a paru qu'il suffirait de donner aux collections privées le concours et le support d'un établissement riche entre tous : la coopération ni l'hospitalité de la Bibliothèque nationale ne pouvaient lui faire défaut. Il y a plus : dans les pourparlers ouverts à cet effet, l'idée s'est fait jour de ne pas s'en tenir à l'exposition de cette année, et si le succès répondait à cet appel, d'en faire le point de départ d'une succession d'efforts analogues. Le projet d'associations périodiques des amateurs et de la Bibliothèque nationale devait sourire au chef actuel de cette dernière, celui-ci n'ayant rien tant à cœur que de développer la connaissance de cet établissement dans le public et d'étendre les services qu'il est en droit d'en attendre. Il est manifeste que ni les dimensions des locaux de la rue de Richelieu, ni le nombre du personnel affecté à la garde des collections, ne permettent à la masse des curieux l'accès quotidien et universel des richesses qui y sont contenues. Un petit nombre de travailleurs, munis du loisir, de la patience et des moyens d'étude nécessaires, peuvent seuls en profiter en temps ordinaire.

Ce serait remédier en partie à cet état de choses que de présenter au public, par séries successives, dans un ordre chronologique commenté par un catalogue, les principales curiosités de la Bibliothèque nationale. L'indisponibilité pour les besoins courants, pendant sept ou huit ans au moins, des bâtiments en construction, non encore reliés au réseau général des communications intérieures, permettrait de passer en revue, dans cinq ou six grandes expositions, la production en manuscrits, en livres, en estampes, d'une époque, d'une école ou d'un mouvement d'art. On voit assez quel serait l'intérêt d'une exhibition méthodique des plus beaux parmi les deux mille dessins français, où les Clouet, les Corneille de Lyon, les Lagneau et toute la dynastie des Dumonstier ont consigné la ressemblance des souverains, des hommes publics et des femmes en vue de leurs générations. Ce ne serait pas un moindre service à rendre que de remettre en honneur notre école française de gravure du XVIIe siècle et de raviver le lustre des Nanteuil, des Drevet, des Audran, des Edelinck, de qui l'attention et l'estime publiques, sollicitées par le métier facile et les sujets séduisants de l'époque suivante, se sont un peu trop détournées. Une exposition de la Reliure, qui n'a cessé de produire, depuis cinq siècles, de véritables monuments de goût, de luxe et d'art, ferait utilement appel

à la tradition française, au milieu des efforts un peu incohérents de la production actuelle. Enfin, l'effervescence féconde du romantisme, dans l'ordre des œuvres graphiques, offrirait un spectacle profitable, jusque dans les déréglements d'imagination qu'on y peut relever, à des esprits devenus trop étrangers aux recherches de composition et à l'évocation des spectacles du passé, dont les seuls raffinements de la technique ne sauraient tenir lieu.

Il va sans dire que, pour l'organisation de ces divers ensembles, la coopération des particuliers serait activement sollicitée et mise en œuvre, afin de suppléer aux lacunes des collections publiques. L'Angleterre nous donne chaque année, dans les expositions de la Royal Academy, du Guildhall et autres, l'exemple de ces associations fécondes. C'est une des nombreuses leçons de choses que nous offre l'admirable esprit d'initiative de nos voisins. L'accueil du public nous fixera sur la mesure dans laquelle nous pouvons l'imiter.



MIRABEAU.
(Auteur inconnu.)
Collection de M. Gabriel Marcel.

L'exposition porte sur cinq ordres de productions. Le Cabinet des estampes a fourni un choix de mezzotintes (ou manières noires) anglaises et une série de gravures françaises en couleurs, dont l'obligeance accoutumée de M. Maurice Fenaille a bien voulu combler les lacunes, à l'aide d'épreuves d'état choisies dans sa précieuse collection. Le Cabinet des médailles a été réquisitionné pour une collection de monnaies, de médailles et de jetons du XVIIIe siècle français, auxquels il a joint les camées et pierres gravées de Guay dont il est détenteur. La manufacture de Sèvres, à ce autorisée par le sous-secrétariat des Beaux-Arts, nous a député, sous la forme d'une trentaine de figurines et de groupes en biscuit, dont plusieurs tirés, à notre intention, de moules inutilisés depuis longtemps et restaurés à

cette occasion, quelques-uns de ses plus aimables représentants. Enfin, la grande attraction de l'exposition consiste dans la réunion, sans précédent, de plus de cinq cents miniatures de l'avant-dernier siècle, qui font briller d'un éclat nouveau une incomparable pléiade d'artistes déjà illustres. Quelques noms inconnus, apposés sur des œuvres de premier ordre, causeront des surprises; par contre, les égards dus à la complaisance des amateurs ont quelquefois commandé le maintien d'attributions discutables. Il n'en pouvait être autrement. On s'étonnera peut-être davantage, dans une exposition du xviiie siècle, de voir peu, ou point, d'ouvrages datant de 1700 à 1750; la faute en est à la faiblesse de notre école de miniature pendant cette période et au peu de monuments qu'elle a laissés, les plus intéressants ayant été fatalement débaptisés au profit d'artistes plus en crédit que ceux dont ils provenaient. Par contre, le xviiie siècle, tel que nous avons entendu le présenter, déborde sensiblement sur le siècle suivant, et la cour impériale y joue un rôle qui, pour s'affirmer fort brillant, n'en est pas moins inattendu. La raison en est que l'exclusion du premier Empire eût découronné de grands artistes, tels que Isabey et Augustin, de la plupart de leurs chefs-d'œuvre, cette période ayant coïncidé avec le plein développement de leur talent. On ne se plaindra pas, d'ailleurs, d'une extension à laquelle on doit la présence, rue Vivienne, de la délicieuse miniature inspirée à Prudhon par Mlle Mayer.

Après ce trop long préliminaire, dont nous nous excusons, il n'est que temps d'esquisser un rapide aperçu des œuvres exposées. La gravure en mezzotinte, très peu pratiquée et fort mal connue en France, a, au contraire, donné en Angleterre une floraison superbe. La cause en est dans l'existence d'une école de portraitistes traitant la figure humaine et les fonds de paysage avec une ampleur et un sens de l'effet qu'on n'a point dépassés. La mezzotinte, par sa nature, se prêtait à merveille à l'interprétation de leurs ouvrages. Elle se pratique ainsi : on prend une planche de cuivre, on la soumet à l'action du berceau, sorte de ciseau cannelé de forme courbe, qu'on promène dessus à un grand nombre de reprises jusqu'à quatre-vingts fois et qui y détermine une multitude de petites dépressions et de petites éminences; l'encre d'imprimerie y pénétrera profondément, déterminant au tirage ces beaux fonds veloutés, sans lourdeur ni opacité, qui caractérisent ce genre de gravure. Puis on fait les



The Show.

Gravure de Young, d'après Hoppner

clairs, en grattant la planche et la polissant au brunissoir: les retouches, si on a trop enlevé, se font avec la roulette. Quand, après avoir incisé la planche au burin, on l'a encrée, puis essuyée, le noir ne reste, pour cette partie, que dans les traits, tandis que, dans la partie soumise au berçage, il demeure à l'état de nappe. D'où ce contraste savoureux d'une gravure enlevée en clair sur un fond noir très intense, alors que, dans les autres genres, elle s'enlève en noir sur fond clair. Mais, outre que l'opération du berçage est très coûteuse (jusqu'à 125 francs par planche), on ne peut tirer qu'un petit nombre d'épreuves, le grenage des parties noires s'écrasant vite sous la presse. De là le grand prix des épreuves sans défaut ; on en a vu récemment une du portrait de *Lady Bampfylde*, par Watson, d'après Reynolds, atteindre 18.000 francs, alors que l'inventaire dressé, il y a soixante ans, par Duchesne, lors de l'entrée à la Bibliothèque d'un lot de ces gravures, n'évaluait un état analogue qu'à 3 francs; on le retrouvera à l'exposition. Ce genre, il est vrai, comme tout ce qui appartenait au XVIIIe siècle, n'était alors aucunement goûté en France.

On trouvera dans les reproductions qui accompagnent cet article le brillant portrait de *Mrs. Hales*, par Watson, d'après Reynolds; elle s'avance de trois quarts, une main étendue, entre des joueuses de triangles et de cymbales: c'est une pièce d'apparat, comme la suivante, *Hébé*, par Hodges, d'après Reynolds, faisant boire l'aigle de Jupiter dans une coupe. Une troisième, par Ward, d'après Reynolds, montre *Mrs. Billington* en sainte Cécile ; debout, de face, les yeux dans le vague, un cahier de musique à la main, elle écoute passionnément ce que lui chantent quatre chérubins, tandis qu'un cinquième la couronne. *Georgiana, duchesse de Devonshire*, en Aurore, par Valentin Green, d'après Maria Cosway, sœur et émule du grand miniaturiste, porte une étoile dans les cheveux et s'avance, écartant des deux bras les nuages et les vapeurs. La même, par le même, d'après le célèbre Reynolds de la collection Spencer, en grande toilette, des plumes dans sa coiffure, descend l'escalier d'un parc. L'estampe en rend à merveille la rousseur mordorée. *Élisabeth Lee*, par E. Fisher, d'après Reynolds, est assise, rêveusement accoudée à une balustrade. *Mrs. Abington*, par Watson, d'après Reynolds, debout, tient un masque de comédie, que semble commenter son expression malicieuse. Le jeune *James Sayer*, par Houston, d'après Zoffany, brandit une perche prise au ruisseau, avec l'allégresse

d'un trésor trouvé. *Fox*, le célèbre orateur, encore adolescent, fait groupe avec les *Misses Sarah Lennox et Suzanne Strangway*, dont l'une, à la fenêtre, regarde une tourterelle que son amie lui tend. La planche est de Watson, d'après Reynolds. *Le Marquis de Grainby*, des mêmes, s'adosse à son cheval, derrière lequel se tient un heiduque nègre : œuvre d'un effet mâle et robuste; plus martial encore, s'offre aux coups, en pleine mêlée, le *Colonel Tarleton*, par R. Smith, d'après Reynolds.

Les animaux familiers jouent leur rôle d'accessoires sympathiques dans la *Miss Francis Harris*, par Grozer, d'après Reynolds, fillette en tablier, aux cheveux tombants, qui caresse son chien ; dans la *Lady Spencer* en toilette de cheval, près de sa monture, celle-ci un peu exagérée de proportions, par Dickinson, d'après Reynolds ; dans *la Duchesse de Buccleuch* assise, sa fille entre les jambes, au milieu des agaceries de deux chiens, par Watson, d'après le même. Voici maintenant des scènes plus complexes encore, relevant du *genre* plus que du portrait : *les Vues d'optique* par Young, d'après Hoppner, où quatre jeunes têtes se pressent autour de la boîte magique dont un vieux fait la démonstration : *la Visite à la grand'mère* par R. Smith, d'après Northcote, où l'aïeule tricote, son chat à son côté, entre une jeune femme de face, en chapeau à plumes, qui coud, et une autre nu-tête, qui fait la lecture; une *Exposition de peinture* à la Royal Academy en 1771, par Earlom, d'après Charles Brandoin, avec ses amateurs importants et ses badauds grotesques. Toutes ces pièces sont traitées en mezzotinte.



LE STATUAIRE LE MOYNE.
(Auteur inconnu.)
Collection de M. Yves Le Moyne.

Mais, avec Bartolozzi, ouvrier subtil s'il en fut, apparaît l'aquatinte et son procédé de grenage, obtenu par l'interposition d'une couche de résine en poudre, qui tamise l'encre ; à sa suite, le pointillé, et aussi l'eau-forte interviennent, séparément, ou même mélangés en combinaisons complexes.

C'est *Lord Mansfield*, d'après Reynolds, mixture savante de burin, d'eau-forte et de pointillé; c'est, au pointillé, la mignonne *Miss Gwatkin* accroupie, qui, la tête tournée, sous sa grande coiffe blanche, s'amuse puérilement à faire mouvoir ses doigts. Et la couleur, bientôt, de se faire place, posée à la poupée sur une planche au pointillé : *Lady Smith*, d'après Reynolds, assise, en chapeau à plumes, entre deux fillettes tenant leur frère à cheval sur leurs bras. Dans *la Bacchante* à mi-corps, se tournant, de R. Smith, d'après Reynolds, d'une belle largeur de facture, les tons sont superposés à une mezzotinte; de même dans la *Mrs. Benwell* de Ward, d'après Hoppner, en toilette jaune et grand chapeau de paille plat à ruban bleu ; c'est au contraire le pointillé qui s'égaie de tons vifs dans le *Master Henry Hoare* de Wilkin, d'après Reynolds, avec un chien et une brouette remplie de fleurs.



ENGLEHEART. — PORTRAIT D'INCONNU.
Collection de M. Viennot

Passons, sans insister davantage sur cette savoureuse école anglaise, à nos propres graveurs en couleurs du XVIIIe siècle. Les tons sont, chez eux, moins sourds, plus chantants, plus frais, les dessous, moins appuyés ou complexes, n'y transparaissant plus autant. Mais saluons d'abord deux états en noir, rarissimes et d'un moelleux exquis, des *Souhaits du jour de l'an*, de Debucourt, et de *Je l'ai perdu là !* aquatinte non terminée, ou plutôt grattée sur la planche dans le vêtement, par le même, et un autre non achevé de *la Gimblette*, de Fragonard. Janinet nous arrête, avec une épreuve, avant tout encadrement, de sa *Marie-Antoinette*, gravée en couleurs par planches repérées : les rouges des joues y sont excessifs. Du même une *Nina*, d'après Hoin, datée de 1787; *les Trois Grâces*, avant et après les guirlandes, d'après Pellegrini; puis trois reproductions de Lavreince célèbres : *l'Indiscrétion, la Comparaison, l'Aveu difficile*; enfin,

l'Offrande à l'Amour, d'après Lagrenée le jeune. A citer encore : de Descourtis, *la Foire* et *la Noce de village*, d'après Taunay ; de Debucourt, *la Fête de la grand'maman* et *la Matinée du jour de l'an* ; de Mixelles, *le Désir amoureux*, d'après Fragonard ; de Lecœur, *la Visite à la nourrice*, d'après Morland ; de Chapuis, *le Moraliste*, imitation française d'une gravure en couleurs anglaise ; de de Longueil, *les Présents dangereux*, d'après Borel ; de d'Arcis, *la Sentinelle en défaut*, et de Vidal, *le Dejeuner anglais*, tous deux d'après Lavreince ; de Jubier, *l'Amant pressant*, d'après Borel ; de Leblond, une planche magnifique de largeur, et de toute rareté, *Louis XV*, en buste, en couleurs, sur manière noire ; de Dagoty, *Mme du Barry* en peignoir, prenant son café qu'appporte Zamore, d'après une peinture anonyme du musée de Versailles ; de Sergent, quelques morceaux magistraux : en premier lieu, le célèbre portrait du général, son beau-frère, dont il prit le nom ; puis un portrait de *Monsieur*, en buste, dans un ovale, d'après Duplessis, d'une exécution surprenante dans les étoffes; un franc et cordial portrait d'*Emira Marceau*, sa femme. De Guyot, *le Billet de visite*, d'après Sergent Marceau, très peu commun, et un petit portrait de *Delille*, d'après Fauvel, debout près d'un ruisseau, en habit marron, qui offre la fraîcheur et la spontanéité d'aspect d'une aquarelle ; notons aussi deux états successifs de la mise en couleurs de *Pauvre Minet*, par Lavreince, et signalons, pour finir, la présence, en magnifiques épreuves, du *Menuet de la Mariée*, de *la Grande promenade*, etc., de Debucourt. C'est tout un art qui affirme là les plus séduisantes qualité de notre race, gaieté malicieuse, bonhomie cordiale, esprit vif et primesautier ; la comparaison est instructive avec l'art plus étoffé, plus sérieux, mais aussi plus lourd, de nos voisins d'outre-Manche.

Nous arrivons enfin aux miniatures ; c'est un monde en raccourci, souriant, pimpant, jasant dans la joliesse des atours clairs et légers, dans la grâce étudiée du geste, dans l'alanguissement ou la profondeur voulue du regard. Le beau sexe y domine, et de beaucoup, ce dont ne se plaindra personne. Toutes les formes de la coquetterie, toutes les séductions de la parure, toutes les magies de la beauté, ou, ce qui vaut mieux parfois, surtout en France, de l'expression, s'y donnent carrière, et c'est miracle de sortir de là la tête froide, le cœur satisfait de son temps et de soi,



Louise Ulrique de Prusse, reine de Suède

Collection de M. de [illegible]

sans un soupir de regret et quelque chose qui ressemble à de la nostalgie.

C'est Boucher qui ouvre la danse, avec la Vénitienne Rosalba Carriera pour vis-à-vis ; elle fut, comme on sait, bien qu'assez médiocre artiste en ses pastels mous et minaudiers, la coqueluche de Paris pendant plusieurs années. Son *journal*, que nous a conservé Alfred Sensier, vaut mieux. Du peintre, l'exposition montre deux gouaches signées : *les Petites baigneuses* et *Jupiter et Antiope*, où on retrouve l'afféterie brillante de son talent. La Rosalba est représentée par son portrait, celui de *la Princesse Grimaldi* et un autre, d'une dame en corsage bleu bordé de fourrures, avec un nœud bleu dans ses cheveux poudrés. Le gendre de Boucher, Baudouin, qui mourut à quarante-six ans, épuisé par les plaisirs, a laissé quelque chose de sa verve emportée dans deux miniatures et une gouache, d'après son beau-père : *le Sommeil de Vénus*, *le Message d'amour* et *Diane blessée*. On eût souhaité contempler de lui quelque composition originale, comme *l'Épouse indiscrète*, que M. Veil-Picard a recueillie dans la collection Goncourt. Jacques Charlier, qui prit pour tâche de réduire « le peintre des Grâces » au format de la miniature, compte ici d'agréables spécimens de son talent.

D'Hubert Drouais, un portrait présumé de *Boucher*, assis dans un parc, d'une facture très spirituelle ; celui du *Maréchal de Cossé-Brissac* et une *Dame avec son fils* sous les traits de l'Amour, spécimen un peu fade des allégorisations à la mode en 1760. L'aimable portraitiste, doublé d'un dialogueur spirituel, que fut Carmontelle, n'est pas, rue Vivienne, aussi à son avantage qu'au musée Condé ; son aquarelle gouachée de *Mme de La Combe* n'est pas néanmoins à dédaigner. Un artiste qui eut son heure de vogue, Welper, professeur de dessin de Mesdames, filles de Louis XV, représente trois d'entre elles : *Madame Henriette* en magicienne, *Madame Louise* en Terpsichore, *Madame Sophie* en pèlerine ; ce galant « ambigu » est daté de 1758. Le hasard leur a donné un pendant piquant, dans une miniature du même, exhibant *Mme de Châteauroux* au bain, dans une grotte. De l'école en faveur vers 1760, voici Bornet, avec des œuvres de sa vieillesse : un portrait de femme poudrée des environs de 1790 et un personnage de la Révolution aux alentours de 1795 ; voici Courtois, apparenté à Nattier, avec son propre portrait en émail (il cumulait les deux genres, malgré leurs techniques très différentes) et un portrait présumé de

Mme du Chatelet. Fragonard apparait, vision libre et large, facture jetée, dans une tête bouclée d'enfant, une petite fille en corsage bleu, une jeune fille tenant un oiseau. Près de lui, son inséparable belle-sœur, Mlle Gérard, nous montre, d'après lui, *les Joies de la maternité*, et, de son cru, une femme aux cheveux noirs, en corsage jaune.

Mais place à un des triomphateurs de cette exposition, le Suédois Hall, qui, vers 1765, révolutionna la miniature française par sa franchise à attaquer le velin ou l'ivoire, du bout de martre chargé de gouache, et pratiqua en souriant ce beau métier, vingt-cinq ans durant, à travers les vicissitudes d'une fortune rapidement amassée par son art, plus rapidement gaspillée dans ses désordres. Nous ne commenterons pas en détail les quarante-cinq miniatures qui se réclament de son nom à la Bibliothèque nationale, ce serait fastidieux : citons néanmoins un peu au hasard, dans cette merveilleuse réunion : tout d'abord, le portrait que reproduit notre héliogravure, et qui, d'après le catalogue de la vente Mühlbacher, où sa propriétaire actuelle le paya 66.000 francs, serait celui de *Louise-Ulrique*, sœur de Frédéric II et femme du roi de Suède Adolphe-Frédéric. Elle est assise, en robe rose, dans un parc, la main posée sur un vase ; à gauche, une rose trémière ; à droite, une fontaine d'amours ; le costume dénote la fin du règne de Louis XVI ; le visage a vingt-cinq ans. C'est un délice de douceur, de charme reposé, de quiétude voluptueuse ; le métier est extrêmement serré sans nulle sécheresse. Puis ce sont toutes les sommités sociales d'alors : *le Comte d'Artois*, le ministre *Calonne*, *le Duc d'Enghien*



SICARDI. — PORTRAIT D'INCONNU

Collection de M. Taigny

(en uniforme blanc, exquis de beauté juvénile, et, par là-même, un peu contestable d'identification), le roi de Suède *Gustave III*, drapé d'un manteau rouge, d'une ampleur d'exécution superbe, mais trop différent, par le type, des portraits *ad vivum* de Roslin à Stockholm, *la Princesse de Lamballe, le Bailli de Suffren, Mme d'Antichamp, la Duchesse de Guiche, Mme de Clermont-Tonnerre, Mlle de Duras, la Comtesse d'Estrades, la Comtesse Helflinger, Sophie Arnoult*, le graveur *Demarteau, la femme, la fille et le fils de l'artiste*, ces derniers traités *con amore*, avec une simplicité charmante. Tout l'art de Greuze s'évoque dans *la Belle lessiveuse*, gouache qui figura dans la corbeille de mariage de Mlle de Sombreuil.



LIÉ PÉRIN.
LA MÈRE DE Mme HAUDEBOURT-LESCOT.
(Collection de M. Jules de Richter.)

Voici maintenant Hoin, le Dijonnais, dans cinq portraits de jeunes filles et femmes, dont celui de *Mme Dugazon*, en buste, en son incomparable création de *Nina ou la Folle par amour*, et un médaillon de *Mme de La Trémouille et son fils*, sur un fond de feuillage. Aux abords de la Révolution, les talents se pressent : c'est Sicardi, excellent dessinateur, un peu froid, avec un *Louis XVI*, deux *Marie-Antoinette*, un *Pajou*, un directeur aux Affaires étrangères, force femmes et jeunes filles, dont *Mlle Sicardi* ; c'est Jean Guérin, qui débuta par des crayons des hommes politiques de la Constituante, et s'éleva rapidement à la vogue qui l'attendait sous l'Empire, par la probité et l'énergie de son talent. On s'arrêtera avec intérêt devant son *Boissy d'Anglas*, son *Impératrice Joséphine* et son *Kléber*, magnifique réplique, datée de 1798, de la minia-

ture du Louvre. Dumont est un tout autre tempérament, porté vers les spectacles de charme et d'élégance, et les traduisant avec une insistance appliquée, qui, parfois, dégénère en fadeur. Il a, rue Vivienne, parmi vingt-cinq ouvrages, son portrait par lui-même, celui de *Marie-Antoinette*, de *la Femme de François-Hubert Drouais*, de l'architecte *Vaudoyer et sa femme*, deux portraits de mondaines, l'une appuyée sur l'autel de l'Amour, l'autre en montrant la statue à sa fille — tels étaient les enseignements maternels en 1788! On le retrouve converti au sérieux avec une dame âgée, entre ses filles, l'une dessinant, l'autre jouant de la harpe. Lié Périn compte douze miniatures, d'une facture serrée et fine, dont *la Mère de Mme Haudebourt-Lescot*, et une autre, peu conciliable avec le portrait de Hauser, à Versailles, de *Charlotte Corday*. On sait que l'artiste, ruiné par la Révolution, se retira à Reims, sa ville natale, et y fonda une manufacture de toiles peintes. De son aîné, Weyler, de Strasbourg, mort en 1791, talent sincère et puissant, l'exposition offre trop peu de chose, un *Pierre le Grand* de troisième main et un portrait de *François de Troy*.

Parmi les artistes de la fin de l'ancien régime, auprès de Vestier, dont douze envois portent le nom, sans tous le justifier, mais dont le portrait de femme de face, en corsage décolleté, sur une boîte d'écaille étoilée, est un morceau de premier ordre, il faut réserver une place en vue à Mosnier pour ses onze miniatures, dont les deux, jumelles, de *Mme de Fitz-James et la duchesse de Chaulnes* à leur toilette. Nous devons passer trop rapidement sur de charmants Lawreince : une *Du Barry* présumée, une *Mme Dugazon* dans le rôle de Babet, une dame assise en son parc, qualifiée *Nina ou les Ennuis de l'absence*, sans compter *l'Indiscret*, *l'Accord parfait*, *la Marchande à la toilette*, *le Déjeuner en tête-à-tête*, *le Serin chéri*, *Jamais d'accord*, et la fameuse *École de danse*, payée 31.500 francs à la vente Mühlbacher, toutes gouaches de haute saveur; sur *les Baigneuses* et *le Feu d'artifice tiré au mariage de Louis XVI*, de Moreau l'aîné. La génération surgie avec la Révolution nous appelle, qui, mal à l'aise sous la carmagnole, va s'épanouir librement avec les modes antiques reparues, et célébrer d'insigne façon les pompes et les gloires impériales. Nous avons déjà dit un mot de la miniature octogone de *Mlle Mayer*, que Prudhon a flanquée de deux délicieuses figures en grisaille. Jean-Baptiste Isabey, si mal représenté, comme miniaturiste, dans les collections publiques,

sort considérablement grandi de l'Exposition. Ses soixante-deux cadres constituent un tableau complet de la cour des Tuileries, à commencer par



AUBRY. — Mme BELMONT EN FANCHON LA VIELLEUSE.
Collection de M. Jules de Richter.

le Grand Homme, qui n'y figure pas moins de sept fois, à divers âges ; ce sont ensuite *Mme Lætitia*, *Joséphine*, *Marie-Louise*, les frères, les sœurs, les beaux-frères de l'Empereur, ses maréchaux et grands dignitaires,

le Roi de Rome, qu'une aquarelle célèbre représente dans son berceau, à l'âge de quinze jours. Le peintre ne s'est pas oublié, non plus que les siens, ni même sa maison d'habitation.

Tout cela est traité avec la propreté de métier un peu lisse que nous ne goûtons plus guère, mais aussi avec une précision, une justesse, un esprit qui seront toujours appréciés. Le courtisan même, avec les complaisances obligées, ne fait pas chez lui trop de tort à l'artiste ; sous les ménagements de rigueur, l'individualité des modèles, leurs défectuosités même, se font jour, et toutes ces effigies conservent, sans préjudice de leur charme limpide de bijoux d'art, une valeur documentaire incontestable. On l'a pu bien voir, en rapprochant quelques-unes de ces miniatures des portraits au crayon qui y ont donné naissance, et dont Mme Rolle vient d'offrir généreusement tout un album à la Bibliothèque nationale. En face d'Isabey se dresse son rival, Augustin, *æmulo non impar*, avec quarante-un ouvrages, dont plusieurs, traités en esquisses, ne sont pas les moins précieux. La confrontation des deux artistes est du plus vif intérêt dans les sujets qu'ils ont traités parallèlement : *l'Empereur*, *Joséphine* et surtout *Pauline Borghèse*, dont le portrait non terminé par Isabey le cède, pour la séduction tout au moins, au médaillon ovale d'Augustin qu'a gravé Flameng. Il est manifeste que les deux artistes n'ont pu personnellement exécuter toutes les commandes qu'ils recevaient, et que nombre de répliques des effigies impériales provenaient, pour l'un comme pour l'autre, d'un atelier fonctionnant sous leur surveillance, dont leurs femmes, peintres également, dirigeaient la production. Mais la plupart des morceaux exposés rue Vivienne dénotent la main des deux maîtres, entre



HALL. — Mme DE LAMBALLE.
Collection de Mme de Ehves.

lesquels l'estime des amateurs a le droit de se partager sans préférence, à n'envisager que les miniatures s'entend, Isabey ayant, conjointement à ses médaillons, une œuvre dessinée et peinte considérable, dont son rival n'offre en rien l'équivalent. Il faut finir: l'atelier d'Isabey a produit d'excellents praticiens, Jacques, Hollier, Aubry, dont le portrait de *l'Actrice Belmont*, dans *Fanchon la vielleuse*, quoique fort plaisant, n'est peut-être pas le fruit irrécusable. Charles Bourgeois a plusieurs médaillons d'un beau travail, dont celui de *M[me] de Tourzel*. Le joli artiste que fut Daniel Saint, bien que trois portraits de *Joséphine*, de *Louis, roi de Hollande* et de *M[me] Pajou* se réclament de son nom, eût mérité un entourage plus complet. Avec Mansion et ses femmes à fortes têtes, chapeautées de plumes, nous voyons poindre les modes de la Restauration. Là finit le domaine que les organisateurs de l'exposition s'étaient donné pour tâche d'explorer. Quelques Allemands : Heinsius, Lampi ; des Italiens tels que l'amusant Longhi et Quaglia ; des Anglais de haute marque, Rich. Cosway, George

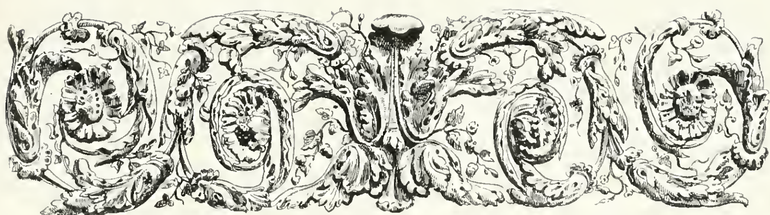


MRS. HALES.
Gravure de Watson, d'après Reynolds.

Engleheart, And. Plymer : Van Blarenberghe et ses chefs-d'œuvre lilliputiens; Van Spaendonck, fleuriste émérite, eussent eu droit à mieux qu'une mention : nous avons omis, chemin faisant, Mme Vigée-Lebrun, Taunay, Mallet, Boilly, et il aurait été désirable de retenir l'attention du lecteur sur quelques artistes plus méritants que connus, tels que Mlle Capet, Campana, peintre attitré de Marie-Antoinette, dont le portrait de *Mlle Oliva* provoquera la curiosité, et le Lyonnais Berjon, de qui l'effigie toute bourgeoise de femme assise est un morceau d'une énergie singulière. Qu'on n'impute ces lacunes, ou ces prétéritions, qu'à l'étroitesse du cadre qui nous était tracé, et à la précipitation d'un texte improvisé à la dernière heure. Ces insuffisances, du moins, réserveront au visiteur le plaisir de quelques découvertes, l'aubaine d'agréables surprises. C'est la meilleure excuse que nous en puissions donner.

HENRY MARCEL





HOUDON

PORTRAITISTE DE SA FEMME ET DE SES ENFANTS

C'est toujours une bonne fortune de rencontrer, dans l'œuvre d'un artiste, un morceau où il lui soit arrivé de mettre non seulement tout son savoir, tout son talent, mais aussi tout son cœur. Quoi de plus profond, de plus touchant, de plus complet pour exprimer le génie de l'homme qu'un portrait de Saskia par Rembrandt, un portrait d'Hélène Fourment par Rubens ? Rares sont, malheureusement, dans notre art français, les confidences de cette nature. Si, bien évidemment, il est arrivé maintes fois à nos artistes peintres ou sculpteurs, depuis les Primitifs jusqu'au XVIIIe siècle, de faire passer dans leur œuvre quelque souvenir d'une physionomie chère et familière, c'est bien peu souvent qu'ils ont pris sur eux de dérober à leurs devoirs d'art le temps de traduire cette image en un chef-d'œuvre complet, ému et sincère. Ils sont trop petites gens pour étaler ainsi leur intimité, ou bien leur esprit, tourné ailleurs, néglige de s'arrêter à la confection de ces effigies domestiques. Si pourtant il est encore aisé, parmi les peintres, d'évoquer l'image grave et tendre de la religieuse, fille de Philippe de Champaigne, les pimpantes silhouettes de la femme et de la fille d'un Largillière, le visage de vieille attendrie de la compagne de Chardin, qu'y a-t-il d'analogue dans l'œuvre de nos sculpteurs, dans celle

d'un Pilon, d'un Coyzevox, d'un Bouchardon? Il faut attendre la fin du XVIIIe siècle, il faut que l'artiste, obéissant aux injonctions des philosophes, s'intéresse aux grâces ingénues de l'enfance, et consente à « déclarer » sa propre famille; il faut que la Révolution, en exaltant sa dignité de citoyen et en le privant, d'autre part, de ses commandes officielles, lui fasse tourner les yeux vers les siens et chercher parmi eux les modèles que ne lui fournissent plus les marquises et les fermiers généraux.



Portrait de Houdon.
Miniature. Musée du Louvre.

C'est là, à peu près, ce qui arriva à Houdon : abandonné de sa clientèle élégante, sans grand goût — on lui en fera un crime, — pour les ouvrages dits patriotiques, et sans grande sympathie pour David ni pour son esthétique, il s'essaye aux travaux officiels du régime nouveau; mais il se console de l'ennui de ces besognes en modelant les visages aimés qui l'entourent, dans la paix intime de ses ateliers du Muséum ou de la Bibliothèque, troublé seulement par les inquiétudes du moment, les revers de fortune, ou les jalousies d'artistes, qui risquaient, dans certains instants de fièvre, de dégénérer en accusations tragiques.

Houdon avait épousé, vers la quarantaine, peu de temps après son retour d'Amérique, exactement le 1er juillet 1786, une jeune fille née à Amiens, et nommée Marie-Ange-Cécile Langlois. Celle-ci devait avoir une vingtaine d'années à peine à ce moment, car les registres d'état-civil la

qualifient de « fille mineure de Jean Langlois, employé dans les affaires du roi ». Qu'était, au juste, la situation de ce Langlois ? il est difficile de le dire. Était-ce une espèce d'agent diplomatique qui avait pu séjourner à l'étranger? cela est possible. Les traditions de famille que nous avons recueillies, à défaut des papiers conservés chez certains des descendants, mais qui ne nous ont encore été communiqués que partiellement, nous représentent Mme Houdon comme une personne dont l'éducation avait été très soignée. Nous savons qu'elle connaissait l'anglais et qu'elle publia même en 1804, une traduction d'un roman de Mrs. Dymmer, intitulé *Belmour*[1]. Elle partagea vaillamment, pendant la Révolution, les inquiétudes et les luttes journalières de son mari. On rapporte que c'est elle dont la présence d'esprit transforma un jour une *Sainte Scholastique* en cours d'exécution, en une allégorie de la Philosophie, et détourna les soupçons d'incivisme portés contre le sculpteur. On sait que c'est elle encore qui, plus tard, dans une déposition officielle, accusa, non sans acharnement, David, vaincu et incarcéré, d'avoir médité la perte de tous ses confrères suspects de modérantisme et de lui avoir tenu à elle-même les propos les plus sanguinaires, alors qu'elle était allée, au temps de sa toute-puis-



PORTRAIT DE Mme HOUDON.
Miniature. Musée du Louvre.

1. Voir Querard, *France littéraire*, t. II, p. 759, et t. IV, p. 143 (cité par Montaiglon et Duplessis, *Revue universelle des Arts*, 1855, p. 416).

sance, le solliciter en faveur du frère de Houdon qui venait d'être arrêté[1].

Ce caractère de femme d'esprit et de tête, au moins autant que de femme d'intérieur, n'explique-t-il pas, d'ailleurs, la place qu'elle tient dans l'atelier de son mari, au moment où Boilly, en 1804, peignit celui-ci occupé à modeler le buste du savant Laplace[2] ? Mme Houdon, entourée de ses trois filles, reçoit, pendant que son mari, debout, travaille à sa glaise; elle est placée en face de l'illustre modèle, qui pose, assis dans le fauteuil qui fait pendant au sien : et c'est une évocation très charmante, en même temps qu'un peu solennelle et digne, de cet intérieur d'artiste animé et égayé par la présence de ces quatre femmes, l'une conservant encore, dans sa maturité un peu alourdie, les restes d'une beauté que nous allons retrouver tout à l'heure dans tout son éclat; les autres, vrai bouquet de figures fraîches et jeunes, au moment radieux de leurs dix-huit, seize et quatorze ans.

Lorsque Houdon se maria en 1786, il y avait à peine six mois qu'il était rentré de sa rapide expédition en Amérique, rapportant les études de son Washington; toute cette année 1786 dut être fort remplie par la mise sur pied de la statue du héros américain commandée par les États de Virginie. Ceux-ci avaient aussi demandé à Houdon deux bustes de Lafayette qu'il dut exécuter sur-le-champ. Enfin, nous savons, par le catalogue de son exposition de 1787, qu'il dut faire encore, pendant ce temps, les bustes du roi, du marquis de Bouillé et du bailli de Suffren, ainsi qu'une statue de Vestale en marbre. Ce fut, comme l'on voit, une période laborieuse. Mais le prodigieux ouvrier ne pourrait-il cependant avoir dérobé à ses travaux pressants le temps de modeler le buste de sa jeune femme? la *Tête de jeune fille*, qui figure en dernière ligne au Salon de 1787, ne serait-elle pas, sous une désignation dont l'inexactitude complète l'anonymat, le buste de Mme Houdon, n'est-ce pas enfin celui-là même qui vient d'entrer au musée du Louvre, après être sorti récemment de la famille du sculpteur ?

On lit, dans une critique du Salon de 1787[3], cet éloge enthousiaste d'un des morceaux exposés par Houdon :

1. *Pièces à la charge du citoyen David*, in-8°, pièce n° 5. Cité par Montaiglon et Duplessis, *article cité*, p. 346-348.

2. On sait que ce précieux tableau a passé récemment, avec la collection Peyre, au musée des Arts décoratifs : la *Revue* en a publié à ce moment une héliogravure (voir t. XVII, p. 435).

3. *Lettre sur le Salon de peinture*, 1787, in-8°, 2e partie, p. 17. Cité par Montaiglon et Duplessis, *art. cité*, p. 32.



Houdon. — Buste de Mme Houdon.
Plâtre. Musée du Louvre.

« Sa tête d'une jeune fille rivalise avec ce que l'antiquité a de plus gracieux. Proportions dans les traits, contours doux et moelleux, élasticité dans les chairs, une physionomie vivante, douce, ingénue, s'y font admirer des connaisseurs, étonnent les ignorants mêmes. Blancheur éblouissante, grâce, volupté, aisance dans les muscles, voilà ce qu'on remarque dans le col et dans la tête ». Or, n'est-ce pas là aussi notre impression devant le buste du Louvre ? Nous ne nous lassons pas d'y admirer, sans toutefois plus songer en rien aux modèles de l'antiquité, qui hantaient les imaginations de 1787, cette fleur de beauté qui s'épanouit librement, ce modelé souple et vivant par lequel se traduit, dans la physionomie de la jeune femme rieuse, un inimitable accent de joie tranquille et de bonheur confiant. C'est sans doute encore une « figure d'expression » qu'envoie au Salon le maître, déjà mûr — il a passé la quarantaine — et déjà célèbre — il est l'auteur du Voltaire et du Washington — : mais le sentiment profond qu'il y exprime, et qu'il partage sans doute, au moment où il vient d'installer à son foyer cette créature de beauté et d'intelligence, est de ceux qu'aucun de ses modèles ne lui a fait ressentir encore, qu'ils appartiennent à la cour ou à la ville, qu'ils soient modèles d'atelier ou hommes célèbres.

Aux éloges que nous venons de citer, le critique ajoute un léger reproche : il se plaint, assez brutalement du reste, que « l'artiste ait placé les mamelons un peu trop bas », et il termine en disant : « Peut-être est-ce la faute du modèle ». Cette critique est d'ailleurs pour confirmer l'identification que nous proposons entre le numéro du Salon de 1787 et notre buste : effectivement, dans cette poitrine, si largement exécutée et d'une si souple plénitude, la naissance des seins a pu paraître indiquée un peu bas à un précurseur de la beauté épurée, chère à David, à Canova et à Quatremère de Quincy. Mais Houdon n'entendait rien, fort heureusement, à ces théories, ou ne s'en souciait guère à l'heure présente. Il copiait la nature avec amour, et le salonnier n'avait pas mal deviné en incriminant le modèle, puisqu'il s'agissait sans doute d'un portrait véritable.

Nous sommes à peu près convaincu, pour notre part, que le buste du Louvre est bien celui du Salon de 1787 ; il ne saurait être mis en doute, en tout cas, que ce soit bien celui de Mme Houdon. La jeune femme

y paraît certainement un peu plus que les vingt ou vingt et un ans qu'elle pouvait avoir en 1787 ; mais tout ce que d'autres images nous montrent d'elle rend vraisemblable, chez cette riche et plantureuse nature, ce développement précoce qu'accentuait peut-être aussi déjà l'espoir d'une maternité prochaine. C'est, notamment, une miniature qui était conservée chez les héritiers du sculpteur, à deux exemplaires. L'une de ces miniatures vient d'entrer au Louvre, presque en même temps que le buste de Mme Houdon, par une heureuse, mais non fortuite rencontre. Elle était restée jusqu'ici chez M. Henry Perron, arrière-petit-fils du sculpteur, ainsi que le portrait de Houdon, reproduit ci-contre, qui lui faisait pendant. Après nous les avoir communiquées avec infiniment de bonne grâce, M. Perron s'est décidé, sur nos instances, à les céder au Louvre : sans être d'absolus chefs-d'œuvre, ces deux honnêtes et charmantes effigies intimes, exécutées vraisemblablement vers le temps du mariage, sont en effet des documents infiniment précieux pour nous aujourd'hui. La physionomie du sculpteur y apparaît avec sa bonhomie avisée, son regard vif, son front où les cheveux, encore noirs, commencent à dégarnir les tempes. Celle de la femme, sans être interprétée, bien entendu, avec la saveur et la verve que Houdon saura mettre dans le portrait qu'il en fera lui-même, y apparaît avec les mêmes caractéristiques essentielles : les traits réguliers, le visage plein, le menton un peu fort, le nez fin et droit, les grands yeux rieurs, presque la même manière de coiffure, dont Houdon tirera un si admirable parti dans la chevelure libre et souple de son buste.

Mais ce document, surtout, suffirait à lui seul à mettre à néant l'opinion qui courut dans certains milieux, au moment de l'acquisition du buste par le Louvre, et d'après laquelle celui-ci représenterait une autre femme que celle du sculpteur. On prononçait même le nom de Mme Vien. Vien ayant certainement été en relations avec Houdon, on insinuait même que le sculpteur aurait été au mieux avec la femme du peintre. Quoi qu'il en soit de ces racontars, la ressemblance évidente du buste et de la miniature nous assure que nous avons bien ici le portrait de Mme Houdon.

De plus, un autre portrait peint, qui est resté dans la famille, et dont l'exécution est attribuée à Vien, vient encore confirmer absolument notre opinion. Il représente Mme Houdon en costume de ville, coiffée d'un grand chapeau et tenant contre elle un gros bébé qui ressemble à un garçon, mais



Sabine Houdon a l'age de 10 mois (1788).

Marbre.

Collection de M. J. Doucet.

qui doit être cette jeune Sabine que nous allons retrouver tout à l'heure. Dans ce portrait, moins figé que la miniature, l'allure du visage, le mouvement des yeux et de la bouche, le port de la tête, rappellent même de beaucoup plus près l'expression du buste.

Enfin, le portrait même de Boilly, dont il existe, dans plusieurs branches de la famille, des préparations *ad vivum* tout à fait caractéristiques, n'est pas, quoi qu'on en ait pensé, contradictoire avec notre identification. Dix-huit ans au moins ont passé, les fatigues et les soucis de la maternité sont venus, ceux de l'existence journalière aussi, au cours d'une époque où la vie fut difficile et rude, parfois tragique. A l'insouciante gaieté et à la libre expansion des premiers temps heureux ont succédé une gravité et un sérieux nouveaux. Les traits se sont épaissis, le corps s'est alourdi, mais le galbe de la figure, le port de la tête, restent les mêmes, et, chez cette forte femme de quarante ans, dont la grande taille, un peu pliée, s'engonce encore dans le costume lâche et sans grâce du début du siècle, à côté de ses filles dont la beauté précoce s'épanouit déjà comme jadis la sienne, à côté du petit Houdon, demi-chauve, mais l'œil encore vif, on reconnaît tout de même l'admirable modèle que celui-ci copiait passionnément en 1787.

La tradition même de la famille dans laquelle s'était transmis le buste, presque jusqu'à l'instant de son entrée au Louvre, devait suffire d'ailleurs à son identification. La suite de ces transmissions en ligne directe est un des éléments de l'intérêt qui s'attache à notre buste, et il importe, nous semble-t-il, de la préciser ici. Le buste qui, si notre hypothèse est juste, figura au Salon de 1787, devait être en plâtre, et il est vraisemblable que l'exécution en marbre n'en fut jamais réalisée : les travaux pressaient d'abord, puis les temps devinrent durs et le marbre était cher. Le plâtre entra donc dans l'atelier, peut-être même dans l'appartement de Houdon. On ne l'aperçoit pas dans l'atelier peint par Boilly, à côté des innombrables maquettes, modèles, répliques, etc., qui l'encombrent ; il ne figure nommément à aucune vente, à aucun catalogue : c'est un portrait de famille.

Une épreuve en terre cuite, moulée sur le modèle original, épaissie par l'opération mécanique et réduite par la cuisson (la tête est de moindre proportion), moins complète du reste (la poitrine y est coupée plus haut), fut destinée sans doute à conserver le souvenir de cette image familiale chez

la fille aînée de Houdon, Sabine, qui avait épousé Henri Duval et dont les héritiers la possèdent encore.

La seconde fille, Anne-Ange, devenue Mme Louyer de Villermay, posséda-t-elle quelque épreuve analogue ? Il nous est malheureusement impossible de le dire : car le fils de Mme Louyer de Villermay mourut sans enfant, et sa veuve, entrée en religion, passe pour avoir dispersé dans sa propre famille ce qu'elle tenait de l'héritage de Houdon ; nous n'en avons retrouvé jusqu'ici aucune trace.

Toujours est-il que le plâtre qui est aujourd'hui au Louvre passa entre les mains de la troisième fille, Claudine, qui avait épousé le critique et archéologue Raoul Rochette : puis dans celles de sa fille, Joséphine Rochette, qui devint la femme du graveur Calamatta. Les petites-filles de celle-ci ont recueilli de leur mère, Mme Maurice Sand, le buste de leur trisaïeule éternellement jeune et souriante.

Entre temps, celui-ci, malheureusement, n'avait pas été sans recevoir quelques couches de peinture destinées à en raviver l'éclat et qui l'avaient empâté singulièrement. Une opération, qui a précédé son entrée au Musée et que certains ont jugée peut-être un peu radicale, l'en dégagea et remit le plâtre à cru ou à peu près. Elle permit de retrouver en tout cas, avec une coloration assez agréable, presque toute la finesse du modelé et de se rendre compte aussi de la qualité particulière de l'exécution du plâtre. Celui-ci, au dire des techniciens les plus compétents qui l'ont étudié, n'a pu être coulé qu'en un moule à creux perdu, pris sur la terre même et laissant seulement, par le rapprochement de ses deux parties, la trace d'une couture unique, visible encore aux deux côtés de la tête. Ces constatations nous ont amené à la conviction que nous sommes bien en présence du plâtre original. Fortifiées par les transmissions indiscutables que nous rappelions et par la certitude où nous sommes d'avoir sous les yeux l'image de la femme de Houdon modelée par lui-même, on voit quel intérêt exceptionnel elles donnent à ce morceau de nature, si éclatant de vie et si séduisant par lui-même.

L'aînée des filles de Houdon, Sabine, naquit le 6 mars 1787, et c'est dans le courant de l'hiver 1787-1788 que Houdon dut exécuter, d'après sa bonne grosse tête ronde de bébé aux joues fermes, aux cheveux plats, telle que

nous l'apercevions tout à l'heure sur un des portraits peints de Mme Houdon,



SABINE HOUDON A L'AGE DE SIX ANS.
Plâtre. Musée du Louvre.

le charmant petit buste en marbre au revers duquel il inscrivit, soulignant malicieusement l'allure masculine de la petite figure : *Sabinet Houdon,*

1788. C'est sans doute aussi ce buste qui figura au Salon de 1789, sous cette désignation : *Tête d'enfant à l'âge de 10 mois. Marbre. Petite proportion.* Le buste était resté, jusqu'à ces derniers temps, entre les mains des descendants de Sabine elle-même, dans la branche aînée de la descendance de Houdon. M. J.-A. Doucet a eu l'heureuse fortune de le faire entrer récemment dans l'incomparable réunion d'œuvres d'art du XVIII[e] siècle formée par ses soins. Sans répétition connue, ni en plâtre, ni en terre cuite, ce petit marbre, par la caresse savoureuse de l'exécution, par le caractère exceptionnel du sujet : un enfant dans toute la naïveté ingénue du premier âge, sans malice, ni espièglerie encore, une petite fleur de vie tendre et charmante, est un morceau hors de pair dans l'œuvre de Houdon et un chef-d'œuvre à placer au premier rang parmi tous ceux qu'a jamais inspirés la grâce de l'enfant. D'ailleurs, si ce portrait de sa première fille est peut-être le morceau le plus soigné, le plus exquis qui soit sorti en ce genre de la main du sculpteur, c'était loin d'être son coup d'essai : il avait exécuté, vers 1775, le buste d'un enfant du vicomte de Noailles, et nous savons que les enfants Brongniart parurent au Salon de 1777. Ce ne fut pas non plus son dernier mot. A partir de 1790, les bustes d'enfants paraissent se multiplier dans son œuvre, sans doute pour les raisons que nous avons indiquées plus haut, et parce que, à son foyer même, de nouvelles petites têtes sont apparues, qui lui offrent des modèles tentants et touchants. Il exposera aussi au Salon de l'an IX le buste d'un de ses neveux, fils du citoyen Houdon le jeune.

La seconde de ses filles, Anne-Ange, est née le 15 décembre 1788; la troisième, Claudine, le 27 octobre 1790. Or, trois bustes d'enfants paraissent au Salon de 1791, et nous verrons tout à l'heure que, malgré l'anonymat du catalogue, nous pouvons peut-être les désigner aujourd'hui. Un autre paraît au Salon de 1793. Enfin et ceci semble indiquer que devant le succès de ces images très séduisantes, poussé peut-être aussi par le besoin d'argent, Houdon s'était décidé à les faire passer lui-même dans le commerce, à un ou peut-être plusieurs exemplaires, à la vente qu'il fit en 1795 figuraient d'une part deux bustes d'enfant en terre cuite, sur piédouche de marbre bleu turquin, et un autre en marbre, sur piédouche de marbre, avec cette mention : *Coiffé en cheveux*.

Nous serions tenté de voir, dans ce dernier, la petite fille aux che-

veux longs et frisés, que tant de reproductions anciennes et modernes, en marbre, en bronze ou en terre cuite, ont vulgarisée, et qui n'est autre que Sabine Houdon vers l'âge de 5 ou 6 ans. Il est assez difficile, parmi ces répétitions, dont plusieurs, à coup sûr, sortirent de l'atelier de Houdon, de désigner la meilleure. Rappelons que l'on en vit une en marbre, exposée par M. Rueff au Petit Palais en 1900. Elle provenait de la collection Tabourier, et portait la signature : *Houdon f. 1791*. La poitrine y était couverte d'une légère draperie. Un autre marbre, avec la poitrine nue, figurait encore, il y a quelques années, dans la famille de Houdon. La matière en était, paraît-il, assez médiocre ; mais il est fâcheux que l'on en ait perdu la trace, car il avait toute chance pour être de la main même de Houdon. Une copie beaucoup moins bonne, quoique portant le nom du sculpteur, l'a remplacée chez M. Raoul Perrin, petit-fils de Claudine Houdon.



Anne-Ange Houdon.
Plâtre patiné. Musée du Louvre.

La pièce susceptible de nous renseigner le mieux sur la qualité de ce buste, c'est évidemment le plâtre original, entré au Louvre avec le buste de Mme Houdon, que nous avons longuement étudié tout à l'heure : celui-ci présente exactement les mêmes éléments de certitude : même transmission directe, même qualité du moulage, même absence de toute signature, date ou cachet. C'est une œuvre très vivante et très libre, au sourire épanoui, pleine de jeunesse et de charme ; le petit nez en l'air, le menton légèrement

fuyant, les joues rondes, y rappellent encore certains traits caractéristiques du buste de *Sabinet Houdon*. Mais l'ensemble s'est affiné et féminisé : la chevelure abondante et souple, de même que la petite poitrine qui s'indique déjà, confirment cette impression. Il semble même que la date du Salon de 1791 soit moins vraisemblable, la fillette n'ayant eu que quatre ans cette année-là, que celle du Salon de 1793 où elle atteignait ses six ans.

Au contraire, il est certain que l'âge des enfants, Anne-Ange, qui avait trois ans en 1791, et Claudine, qui avait un an, s'accorde bien avec la physionomie des deux portraits dont il va être question maintenant, et qui pourraient fort bien être deux des bustes exposés au Salon de 1791.

Le premier, celui d'Anne-Ange, ne nous est connu que par deux exemplaires en plâtre patiné portant le cachet de l'atelier de Houdon ou des traces de ce cachet. L'un appartient à M. Raoul Perrin et provient de la famille Raoul Rochette ; l'autre, entré récemment au Louvre, provient de la famille Duval. Ce sont des épreuves de qualité sensiblement inférieure aux précédentes, et le cachet même dont on prit la peine de les authentiquer semble prouver que ce ne sont là que des œuvres d'atelier. Peut-être en existait-il quelque modèle plus original ou quelque exécution, soit en marbre, soit en terre cuite, dans la famille de l'intéressée, devenue Mme Louyer de Villermay. Toujours est-il que le petit buste enfantin, qui vient d'entrer au Louvre, y continue une série dont nous avons dit la haute valeur et le charme particulier. Bien qu'un peu plus lourd d'exécution que les précédents, c'est encore une reproduction immédiate du modèle de Houdon, et la fièvre de vie qui anime les créations du grand sculpteur, de même que la bonhomie spirituelle du type de ses fillettes, modelées *con amore*, s'y retrouvent aisément.

Quant au second, celui qui nous offre les traits de Claudine, la dernière des filles de Houdon, il est d'un charme et d'une ingénuité qui nous reportent au délicieux *Sabinet* de 1789. Nous en connaissons plusieurs états. Un plâtre patiné, portant le cachet de Houdon, qui vient en droite ligne de la personne elle-même représentée, est conservé pieusement chez Mme Lauth-Sand, arrière-petite-fille de Claudine Houdon. Une autre épreuve, qui était conservée dans une branche différente de la même famille, est passée chez M. J.-A. Doucet. C'est elle que nous reproduisons. Nettoyée des patines successives qu'elle avait reçues, celle-ci a repris toute

sa fleur de modelé, et il n'est pas impossible d'y voir le plâtre original même de Houdon. C'est un bon bébé naïf, aux cheveux plats, aux joues un peu soufflées, au nez en l'air, aux grands yeux chercheurs. Un petit fichu se drape sur son buste, que l'on imagine volontiers émergeant de quelque bon maillot familial.



CLAUDINE HOUDON.
Plâtre. Collection de M. J. Doucet.

D'autre part, un exemplaire en terre cuite de cette petite tête, monté sur un piédouche de marbre bleu gris, exemplaire réduit par la cuisson, mais sans doute repris et précisé, car il est d'une finesse remarquable, se voit encore chez les descendants de la famille Duval, héritiers de Sabine.

Les mêmes personnes possèdent aussi un buste en terre cuite, représentant une jeune fille qui n'est autre que Sabine vers ses 18 ou 20 ans; la petite fillette de 1791 ou 1793 a grandi, ses boucles folles se sont assagies, lissées à la grecque; ses traits se sont régularisés : telle nous la montre Boilly dans son tableau de 1804. Elle se maria l'année suivante, en 1805, et son père, qui l'avait sans doute modelée une dernière fois avant son mariage, expose encore ce buste au Salon de l'année suivante (1806), sous le nom de *Mlle H...* Mais, depuis vingt ans, le génie du sculpteur s'est singulièrement refroidi, et ce dernier portrait de Sabine ne dépasse pas la moyenne de ceux qu'il exécuta « à l'antique », d'après l'impératrice Joséphine ou telle autre grande dame de l'Empire naissant.

PAUL VITRY

Mme DELPHINE INGRES

GRAVURE DE M. J. CORABEUF



ÈS le temps de son séjour à l'École de Rome, M. Corabeuf témoigna de son culte pour Ingres, et ceux qui ont accoutumé d'aller voir chaque année, à l'École des Beaux-Arts, les envois des pensionnaires de la Villa Médicis, ont conservé le souvenir des portraits à la mine de plomb, exécutés avec autant de virtuosité que de distinction par cet excellent artiste.

Ayant dessiné à la manière d'Ingres, — chose curieuse : à part un portrait au burin exposé en 1902, ce graveur n'a encore envoyé aux Salons que des portraits dessinés, — M. Corabeuf s'attaqua à la tâche infiniment délicate de graver les crayons du maître. Avec quel esprit sa pointe légère et précise sait transcrire ces esquisses faites avec rien et pourtant complètes, c'est ce que le *Portrait de Mme Delphine Ingres*, une des perles du musée Bonnat, à Bayonne, se chargera de montrer aux lecteurs de la *Revue*.

Montée d'un ton et rendue plus nerveuse, — relation nécessaire entre la mine de plomb et le trait d'eau-forte, — l'œuvre n'a rien perdu de ce qui fait sa beauté propre : elle a gardé « ce mélange d'extrême facilité et de ferme exactitude, cet inachèvement calculé de certaines parties, faisant ressortir l'exécution précieuse de certaines autres ; en un mot, cette harmonie parfaite entre l'à-peu-près et la définition absolue », que le comte Delaborde disait qui donnent aux dessins d'Ingres un caractère et un charme particuliers.

E. D.



Ingres del — J. Corabœuf sc

Mme DELPHINE INGRES

Musée Bonnat, Bayonne

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Ch. Wittmann

LA SCULPTURE ITALIENNE DU XIVe SIÈCLE

ET SON DERNIER HISTORIEN[1]



UE les architectes et sculpteurs d'Orvieto, quels qu'ils soient, aient connu l'art français, c'est ce qui me paraît résulter, d'abord de la structure gothique de la façade, puis des formes animales, sur le type des « gargouilles », employées à l'amortissement de tous les pinacles, sur le dessin de Lorenzo Maitani, puis encore du décor emprunté à la flore naturelle. Ce décor, voisinant avec les mosaïques « cosmates », comme au *ciborium* de Saint-Paul-hors-les-Murs, œuvre d'Arnolfo di Cambio, mérite ici une attention toute particulière. Il y a, entre les colonnettes de la façade d'Orvieto, des roses, du chêne, de la vigne, du lierre, traités dans le sentiment de la flore de la cathédrale de Bourges.

Il est aussi un morceau de sculpture d'Orvieto dont le style est tout septentrional : c'est l'architrave de bronze signée de Rosso, sur la porte latérale sud, où figurent le Christ entouré des apôtres. (L'auteur de cette œuvre est-il aussi celui du groupe, si hardi dans son allure classique, qui surmonte la fontaine de Pérouse et qui est signé du même nom[2] ? C'est ce qu'il me paraît, ainsi qu'à M. Venturi, très difficile d'admettre.)

Mais une fois tous ces rapprochements signalés, il en est un qui les domine tous et s'impose : c'est celui que l'on peut faire entre l'iconographie des deux piliers de la Création[3] et du Jugement, et l'iconographie de

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 241.
2. *Op. laud.*, fig. 22 et 23.
3. M. Enlart (*l'Architecture gothique en Italie*) notait déjà ce rapprochement.

tant d'œuvres françaises : Création de Rouen, d'Auxerre et de Bourges ; Jugement dernier de Paris, de Reims, de Bourges, de Rouen[1].

C'est ici un Dieu escorté d'anges, comme à Bourges, familier et tendre avec ses créatures, jeune et beau comme le Christ d'Auxerre ; ce sont des nus d'un style différent, mais d'un charme égal ; c'est, dans la Résurrection des morts, le thème français des corps émergeant des tombeaux entr'ouverts, et, plus tard, c'est la même chaîne liant les damnés.

Ainsi donc, à qui la regarde de près, l'œuvre complexe d'Orvieto révèle, à côté d'éléments appartenant à la première ou à la seconde génération de l'école pisane, d'autres éléments où intervient — dans une mesure qu'il serait imprudent de vouloir doser trop exactement — l'influence de la sculpture française. Et, après tout l'effort de la critique moderne, on ne peut s'empêcher de voir comme une âme de vérité dans les dires du bon Vasari, donnant pour auteurs aux bas-reliefs d'Orvieto Niccola et Giovanni Pisano, *con alcuni Tedeschi*[2].

Il est un autre groupe de monuments dont on a souvent fait état pour conclure à l'existence d'une école de sculpture siennoise au XIVe siècle : ce sont les tombeaux exécutés à Naples par Tino di Camaino (de Sienne) et ses élèves après lui, pour des princes et des princesses de la maison d'Anjou. Mais à bien analyser ces tombeaux, on n'y peut trouver d'originalité que dans la juxtaposition d'éléments qui se rencontrent tous par avance, soit dans les tombeaux de la première école pisane (anges écartant des rideaux à la tête et aux pieds du mort), soit dans les chaires de Sienne et de Pise (cariatides), soit enfin, et c'est ce qui nous intéresse surtout ici, dans les tombeaux du nord. Je citerai, par exemple, comme données françaises, l'idée du cortège des funérailles disposé en bas-relief derrière la statue du gisant[3], et celle des figures symétriquement encadrées d'arcatures autour du sarcophage.

1. Voir, dans le numéro précédent de la *Revue*, l'en-tête du premier article (*Création* d'Auxerre), et la figure 8 (*Jugement dernier* de Bourges). Voir aussi Vitry et Brière, *Documents de sculpture française du moyen âge*.

2. *Tedesco*, pour un Italien du moyen âge, c'était homme du nord.

3. Tombeaux de Marie de Hongrie, à Santa Maria di Donna Regina, de Charles l'Illustre et de Marie de Valois, à Santa Chiara : ce thème, qui ne se rencontre pas ailleurs en Italie et que Tino n'a employé qu'à Naples, était absolument dans la tradition française depuis le XIIe siècle (tombeau de Saint-Hilaire, à Poitiers).

Quant à l'esprit qui dicte la coordination de ces divers éléments et les fait concourir à l'exaltation du mort, je suis étonnée qu'on n'ait pas encore rapproché les tombeaux de Naples de ceux élevés en l'église Saint-Jean d'Aix, vers 1278, pour Raymond Bérenger V, et pour Béatrice de Provence, le beau-père et la femme de Charles Ier d'Anjou[1]. Lorsque l'on examine les gravures que Millin fit exécuter vers 1810, — ces admirables monuments étaient déjà détruits, — et que l'on considère l'ampleur du parti architectural, la double représentation des morts, gisants, puis en pied, l'évocation grandiose du cortège des funérailles[2] et de la Résurrection des morts[3], les statues d'anges et de saints dressés au sommet des pinacles, toute la cour céleste convoquée pour recevoir l'âme qui vient de quitter le monde,



Fig. 1. — Captivité de Joseph.
Bas-relief du XIIIe siècle. Portail de la Calende à la cathédrale de Rouen.

(et quand, d'autre part, on a présente à l'esprit la simplicité relative des tombeaux italiens du XIIIe siècle, le faste des sépultures angevines apparaît

1. Sur les tombeaux de Naples, voir : E. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV* (Naples, 1899). — Sur les tombeaux d'Aix : Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, t. II, p. 285, et atlas, pl. XLII et XLIV; — Pitton, *Histoire de la ville d'Aix* (Aix, 1666, in-f°); — Haitze, *les Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix* (Aix, 1679, in-8°). En 1260, l'église Saint-Jean n'était pas achevée (Pitton, p. 127). Un texte de 1278 (Pitton, p. 112) fait allusion au transfert du corps de Béatrice, morte à Nocera, et à celui du corps de Raymond. C'est sans doute à ce moment que furent exécutés les deux tombeaux.

2. Tombeau de Raymond. C'est là aussi que figurent les statues debout du mort et de sa femme Béatrice de Savoie.

3. Tombeau de Béatrice de Provence.

bien plutôt comme une traduction en style italien des magnifiques tombeaux élevés à Aix par des artistes français[1], sans doute sous les ordres de Charles Ier, que comme une création propre de Tino de Sienne.

Parmi les maîtres de l'école pisane, il est un ouvrier de la première heure que le travail de M. Venturi met en un singulier relief : je veux parler de cet Arnolfo di Cambio, dont il a été question plus haut, architecte et sculpteur florentin, au service de Charles d'Anjou en 1277, collaborateur de Niccola à la chaire de Sienne et sans doute à la fontaine de Pérouse. Si, d'une part, M. Venturi se refuse à voir en cet artiste l'auteur de la façade d'Orvieto, d'autre part il groupe autour de ses œuvres certaines tout un ensemble d'œuvres qu'il paraît très légitime de lui attribuer : tombeau d'Adrien V à Viterbe, statue assise de Charles Ier d'Anjou au palais des Conservateurs à Rome, fragment de l'*Oratorium Præsepis* à Sainte-Marie-Majeure, figures provenant d'une fontaine au musée de Pérouse, et il reconstitue ainsi pour nous une personnalité sur laquelle Vasari nous avait légué plusieurs erreurs et une confusion de noms. Personnalité fort complexe, d'ailleurs, où se mêlent des éléments classiques, qui font d'Arnolfo le plus romain des disciples de Niccola, et des éléments réalistes, très évidemment manifestés dans une figure d'abbé au *ciborium* de Saint-Paul-hors-les-Murs. Notons qu'à propos de la décoration des chapiteaux de ce même *ciborium*, décoration empruntée à la flore naturelle, M. Venturi lui-même est contraint à dire que, dans le milieu angevin, Arnolfo avait pu acquérir « quelque chose de la subtilité, de l'agilité et de l'élégance françaises[2] ». Mais sommes-nous assez renseignés, dès à présent, pour attribuer à cet artiste une œuvre aussi exceptionnelle que la statue en bronze de l'apôtre saint Pierre, à Saint-Pierre de Rome, considérée jusqu'à présent comme un monument des premiers temps chrétiens ? Je ne le sais pas, et je renvoie le lecteur, pour cette question, à l'argumentation si ingénieuse et si instructive de M. Venturi. Toute la partie du livre qui concerne Arnolfo est d'un intérêt capital.

1. Des artistes français travaillaient même à Naples pour Charles Ier. Voir : E. Bertaux, *les Artistes français au service des rois angevins de Naples* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905), et *le Tombeau d'une reine de France à Cosenza* (*ibid.*, 1898).

2. C'est, à notre connaissance, la seule fois en mille pages que M. Venturi prononce le mot de *français*.

Par un singulier caprice de la destinée, c'est un enfant de Pise ou de la région toute voisine, Andrea Ugolini Nini de Pisis [1], qui, en 1330, sur la



FIG. 2. — ANDREA PISANO. — CAPTIVITÉ DE SAINT JEAN.
Bas-relief de la porte du Baptistère de Florence.

porte de bronze du baptistère de Florence, signe le premier acte d'affranchissement de la sculpture italienne à l'égard des influences et de la tyrannie des doctrines pisanes. On pourrait presque comprendre l'œuvre d'Andrea

1. Né à Pontedera (val d'Arno).

Pisano, sans rien savoir du développement antérieur de l'école de Pise. L'antécédent spirituel d'Andrea, ce n'est ni Niccola, ni Giovanni, c'est Giotto : à Giotto il doit l'âme de son art, l'intensité du sentiment et la profondeur de l'expression morale, mais il se fait en lui la plus harmonieuse fusion de ces éléments giottesques avec une délicatesse, un atticisme de formes, une élégance et une suavité de lignes, qui sont sa caractéristique propre.

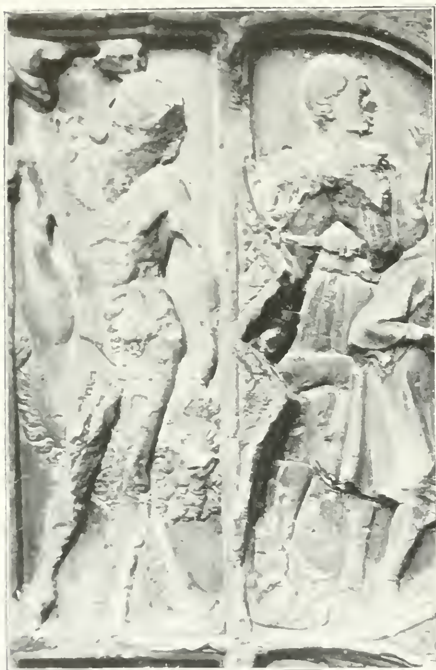


Fig. 3. — Hercule.
Bas-relief du XIIIe siècle
(soubassement de la façade de la cathédrale d'Auxerre

Il n'est peut-être pas d'œuvre d'art plus pleinement reposante que cette sculpture d'Andrea Pisano, où l'équilibre soit plus complet entre l'intention et le résultat atteint, qui laisse moins de regrets et demande moins d'efforts à la sympathie émue du spectateur. Andrea, lui aussi, ne doit-il rien à l'art du nord ? C'est là un des points les plus délicats du problème. Son œuvre dépasse, par l'intensité d'expression et le contenu moral, tout ce qu'on pourrait lui comparer dans les bas-reliefs de petite dimension si nombreux et si charmants en France à la fin du XIIIe siècle. Mais au point de vue de l'équilibre des lignes, du sentiment de la draperie — la plus purement gothique qu'ait connue l'Italie, — de l'inscription des figures dans le champ du cadre, de ce que les artistes appellent le « chiffre » d'une

composition, l'analogie s'impose à l'esprit, sans qu'on puisse cependant ici la saisir dans une confrontation rigoureuse. Je note au passage que la vie de saint Jean-Baptiste a été traitée en France dans une forme très



FIG. 4. — HERCULE.
Bas relief du Campanile de Florence.

voisine de celle de Florence — petits bas-reliefs inscrits dans des quatre-feuilles jointifs — sur les soubassements de la cathédrale de Lyon, vers 1310[1], que onze motifs sur vingt, à Florence, sont empruntés au même *scenario* qu'à Lyon, et je rapproche (fig. 1 et 2), au point de vue du senti-

1. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 1880.

ment de la composition, un quatrefeuilles de la porte de Florence et un quatrefeuilles des soubassements de la cathédrale de Rouen[1] (vers 1280).

Il est, à Florence, une autre œuvre de sculpture où Giotto et Andrea ont collaboré non plus seulement en esprit, mais de façon effective, ce sont les bas-reliefs inscrits dans des hexagones à la base du campanile de Saint-Marie-de-la-Fleur. Je ne parle que de ceux du registre inférieur.



FIG. 8.
VIERGE FRANÇAISE (XIV[e] SIÈCLE).
(Cathédrale de Troyes.)

Les thèmes iconographiques, groupés, dès un siècle auparavant, sur la façade des cathédrales françaises, prennent ici, il est très juste de le reconnaître, une largeur et une autorité tout à fait magistrales, en même temps qu'un accent qui semble une première manifestation de l'humanisme de la Renaissance. Et pourtant, là encore, quiconque, connaissant bien l'art français, arrive devant le monument sans prévention et sans défiance, sentira se lever dans son esprit plus d'une réminiscence de forme et de pensée. Il en est ainsi, pour les scènes de la Création, pour la figure de Noé, qui semble, dans son indécence naïve, calquée sur une petite sculpture de la cathédrale de Bourges. Il en est encore ainsi pour la figure d'Hercule, qui rappelle bien plutot le bel Hercule des soubassements de la cathédrale d'Auxerre, que les Hercules des chaires de Sienne et de Pise (voir nos figures 3 et 4).

L'heritage d'Andrea ne fut pas recueilli tout de suite par la sculp-

[1] Voir *la Revue*, t. XVIII, p. 81 et 199 : Louise Pillion, *les Soubassements des portails latéraux de la cathédrale de Rouen*.

ture florentine; Orcagna marque plutôt un retour à la tradition pisane, et de longues années s'écoulèrent en tâtonnements entre un gothicisme déjà retardataire et les tendances nouvelles, d'où devaient sortir Ghiberti et Donatello. Avec MM. Bertaux[1] et Bode[2], je verrais très volontiers un reflet



FIG. 6. — ÉCOLE DE NINO PISANO. — VIERGE ET SAINTS.

Monument de Marco Cornaro aux *Frari* de Venise.

de l'esprit d'Andrea dans les sculptures de la Vie de sainte Catherine, à Santa Chiara de Naples, où M. Venturi veut, je ne sais pourquoi, reconnaître la main de Tino di Camaino. Dans le milieu napolitain, ces sculptures qui ont laissé s'évaporer beaucoup du sentiment intense d'Andrea,

1. E. Bertaux, *I Maestri Giovanni e Paccio di Firenze...* (*Napoli nobilissima*, IV).
2. *Der Cicerone*, 8e éd., 1901, t. II, p. 406. Cf. St. Fraschetti, *Dei bassorilievi reppresentati la leggenda di santa Caterina in Santa Chiara di Napoli* (*l'Arte*, 1898, p. 145).

se rapprochent plus que son œuvre propre de la moyenne des bas-reliefs français du XIVe siècle[1].

Nino, fils d'Andrea, marque surtout sa trace dans l'art italien par la vulgarisation d'un type de Vierge Mère, dont le sentiment et la grâce étaient choses nouvelles de ce côté des Alpes. Toutefois, il semble bien que celles de ces Madones qui sont sûrement de sa main, celles de Santa Maria della Spina de Pise, et de Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, par exemple, conservent encore quelques traces de gravité et de lourdeur giottesque, et c'est peut-être très près de lui, mais non en lui, qu'il faudrait chercher l'auteur de tant d'exquises figures : Annonciations du musée de Pise et du musée de Lyon, Ange du musée de Cluny, Vierge du Louvre. Quoi qu'il en soit, il y eut un moment où, dans la composition de ces statues de la Vierge, statues de cultes, statues mobiles, Nino ou ses élèves se rapprochèrent de l'art français plus qu'il n'était encore jamais arrivé. Je présente ici (fig. 5 et 6) une Vierge française du XIVe siècle, très typique, la Vierge de la cathédrale de Troyes, en face de la Vierge du monument Cornaro, aux *Frari* de Venise, que M. Venturi, je ne sais pourquoi, attribue à Nino Pisano, mort la même année que le doge, en 1368, mais qui, en tout cas, procède directement de son influence.

Venise fut, pendant tout le moyen âge, pour la sculpture, la terre d'élection du gothique italien, et c'est là que ce gothique s'est le plus souvent et le plus étroitement rapproché des types septentrionaux. Les rapports sont si nombreux et si fréquents, qu'à l'intérieur de Saint-Marc, par exemple, tout ce qui, avant le XVe siècle, en fait de sculpture, n'est pas byzantin : tombeaux, autels, statues des balustrades du chœur et des stalles, pourrait être dit français, franco-flamand, franco-allemand. Il en est de même à SS. Giovanni e Paolo pour des statues qui surmontent le monument Antonio Venier, aux *Frari* pour trois figures du monument Cornaro, de même à la Madonna dell' Orto pour les statues du pignon, et au Palais des Doges pour l'ange annonciateur, au dessus de la porte *della Carta*. Mais c'est un ouvrage tout entier, abondamment illustré, qu'il faudrait consacrer à la sculpture à Venise entre 1300 et 1400, et cet ouvrage fait encore défaut[2]. Il est regrettable que M. Venturi n'ait pas entrepris de combler

1. Comparer les figures 206 et 208, de Venturi, avec divers retables français du XIVe siècle reproduits dans Vitry et Brière, *Documents de sculpture française*, pl. XC.

2. Le très intéressant travail de Gabelentz, *Mittelaltische Plastik in Venedig*, n'est pas suffisam-

cette lacune, et que l'illustration de son livre ne nous apporte guère ici de documents nouveaux. On sait depuis longtemps que le style de Pier



Fig. 7. — Un des bas-reliefs dits « de la Vie des Étudiants », Soubassement du portail sud de Notre-Dame de Paris.

Paolo et Jacobello della Massegne, auteurs des statues de l'iconostase de Saint-Marc, est le style presque international et impersonnel de la fin du xive siècle, dans toute l'Europe, mais combien il serait plus inté-

ment illustré et laisse complètement de côté la question, primordiale pourtant à Venise, des influences septentrionales.

ressant de pouvoir étudier de près les dix figures placées sur les stalles du chœur et celles des barrières des chapelles latérales, dont les unes ont une allure française, les autres un accent presque germanique ou hollandais[1] !

Un groupe de *tagapiera* vénitiens, dont fait partie Andriolo di Sanctis (ce maître dont la personne et l'œuvre viennent de sortir de l'ombre[2] et qui exécuta peut-être, à l'Arena de Padoue, le monument d'Enrico Scrovegni, longtemps attribué à Giov. Pisano), transporta de Venise à Padoue et à Vérone un type de tombeaux où des niches, ménagées sur le devant du sarcophage, abritent, aux angles, des statues d'anges ou de saints, et, au centre, la figure de la Vierge, assise ou debout, portant l'Enfant.

Or, ces statues de la Vierge, de petites dimensions, sont d'un esprit tout français. Sur les monuments d'Ubertino (+ 1345) et de Jacopo (+ 1350) di Carrara, aux *Eremitani* de Padoue, comme sur celui de Rainieri degli Arsendi, au *Santo*, et de Giovanni Scaliger à Vérone, la Madone sourit de ce sourire à la fois aigu et tendre, si rare dans la sculpture italienne, à peine esquissé par Nino Pisano, sous l'influence française, mais si fréquent chez nous ; et l'une d'elles tend à l'enfant, non plus une rose, mais un fruit, une poire, comme font les Vierges françaises du XIVe siècle.

A Bologne enfin, l'activité des sculpteurs du XIVe siècle se concentre autour de deux groupes d'œuvres : les tombeaux de professeurs et la décoration extérieure de San Petronio. On connaît la donnée, probablement spéciale à l'Italie, de ces monuments funéraires, où le docteur est représenté assis, entouré de ses élèves qui écoutent la leçon. Mais, dans le traitement du relief, dans le sentiment du modelé, dans l'expression et la composition, un je ne sais quoi de plus alerte et de plus souple fait parfois penser à ces délicieux bas-reliefs du XIIIe siècle à Notre-Dame de Paris (fig. 7), où de jeunes étudiants assistent, eux aussi, à la leçon d'un jeune docteur. Je citerai, par exemple, les monuments Buonandrea (fig. 8), Pietro Cerniti, di Legnano.

La décoration de San Petronio, qu'il faut grandement louer Venturi de nous faire si bien connaître, comprend deux groupes d'œuvres très

1. Reproduites dans *la Basilica di San Marco* (Venezia, 1881), pl. 312 à 320. Mais cet ouvrage est du maniement le plus incommode.

2. Cf. Alfred G. Meyer, *Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts* (Stuttgart, 1893) ; [illegible] *l'Architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia* (Venezia, 1893) ; — Moschetti, *Sull'* [illegible] *sepolcrale di Enrico Scrovegni* (l'Arte, 1904, p. 387), — et Biscaro, *le Tombe di* [illegible] (dans *Archivio Storico dell' Arte*, 1899, p. 88).

distincts : d'une part les demi-figures de saints dans des quatrefeuilles à la façade principale, tout italiennes d'aspect et, d'autre part, les demi-figures disposées sous les fenêtres des façades latérales qui, elles, évoquent au premier coup d'œil le souvenir des culs-de-lampe gothiques de la sculpture française et flamande du xive siècle [1].

En finissant cette revue rapide, je voudrais résumer les conclusions qui me paraissent en résulter. Pendant tout le cours du xive siècle, de Venise à Naples, à côté de l'école pisane, toute puissante pour un siècle, et de l'école florentine en formation, nous avons vu se dessiner, dans la

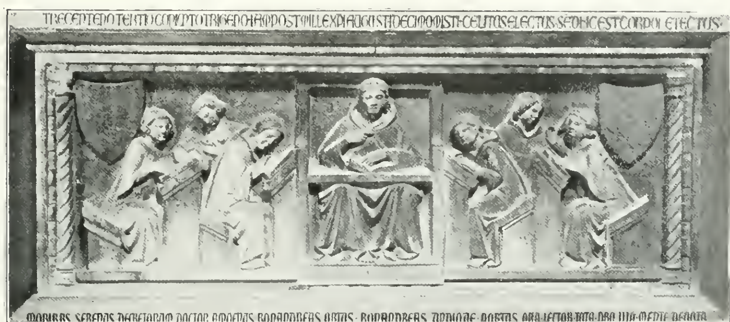


Fig. 8. — Tombeau de Buonandrea de' Buonandrei.
Museo Civico, Bologne.

sculpture italienne, un autre courant qui vient du nord, spécialement de France, qui se manifeste, tantôt dans l'iconographie, tantôt dans la composition, tantôt dans le sentiment même de la forme et qui, jusqu'aux débuts du xve siècle, fera sentir son action dans l'œuvre de Ghiberti, de Jacopo della Quercia, dans une part de celle de Donatello. Quel fut le véhicule de cette transmission ? Il n'y a guère lieu de songer ici aux ordres religieux français, et particulièrement aux Cisterciens, qui, nous le savons, n'étaient pas amis des arts plastiques ; d'autre part, presque aucun texte ne nous révèle quelques-uns de ces échanges d'artistes [2] entre les deux

1. Ces sculptures sont anonymes. Comparer notamment les figures 699, 700, 706, de Venturi, avec les culs-de-lampe de la cathédrale d'Amiens (Vitry et Brière, *Documents de sculpture française*, pl. CIII).

2. Je ne cite pas ici le texte de Ghiberti (voir Perkins, *Ghiberti*, p. 125) indiquant, à une date que

pays, qu'il nous serait si utile de connaître. Dans tout le cours de cette étude nous n'en avons rencontré d'autres traces que le texte d'Orvieto de 1293, mentionnant, à côté d'un Alemano, d'un Roland de Bruges, un Ramo que nous savons venir de *partibus ultramontanis*[1].

Avec M. Supino, je serais fort tentée de croire à l'action des ivoires sculptés français, tablettes ou figurines facilement transportables, et je constate que l'influence française semble en effet s'être exercée plutôt sur les bas-reliefs de petites dimensions et sur les figures isolées, celles de Vierges surtout, deux types d'œuvres pour lesquelles les ivoires étaient des modèles tout prêts. C'est ainsi que les Madones des tombeaux de Padoue rappellent, l'une, la Vierge d'ivoire assise, de la collection Martin-Le Roy, l'autre la Vierge d'ivoire debout du Louvre.

En ce qui concerne l'iconographie, je penserais surtout à ces cahiers de dessins, qui ont sûrement existé — l'album de Villard de Honnecourt nous en fait foi — et par lesquels pouvaient si aisément se colporter les thèmes et même les attitudes et les clichés de composition.

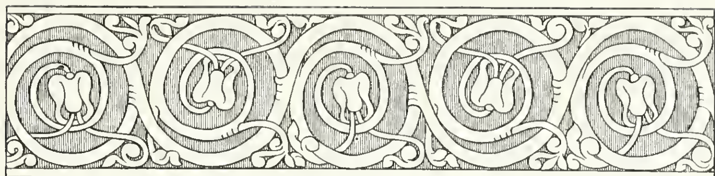
L'absence de preuves documentaires doit-elle donc nous empêcher d'en croire le témoignage de nos yeux? Je ne le pense pas. Nul ne songe à nier l'action de la France sur l'architecture gothique de l'Italie. Comment, avec l'architecture, n'aurait-il pas passé quelque chose de la plastique? L'influence française sur certaines œuvres de la sculpture italienne du XIVe siècle est un fait et nous ne pouvons, en terminant, que remercier M. Venturi de nous avoir fourni une occasion de plus de le constater.

Il resterait maintenant à l'étudier méthodiquement, à la suivre dans ses divers centres, Naples, Florence, Venise, Bologne, à marquer sa trace jusqu'à l'époque du complet épanouissement de la sculpture toscane. Il faudra bien qu'un jour quelqu'un nous donne là-dessus un travail que l'on puisse considérer comme définitif.

LOUISE PILLION

M. Bertaux (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. XXII, p. 247) a pu fixer entre 1410 et 1417, la présence en Italie, près du duc d'Anjou, d'un grand sculpteur de Cologne, parce que ce texte ne peut intéresser directement que l'histoire du XVe siècle, mais il est en soi très significatif.

1. Signalons cependant que, dans une notice parue dans *l'Ami des Arts et des Monuments* (t. IX), E. Müntz donnait une vingtaine de noms d'artistes français relevés par lui dans les archives italiennes du XIVe siècle. Il convient d'y ajouter les architectes et orfèvres nommés par M. Bertaux (*loc. cit.*), mais partout les noms de sculpteurs français font défaut.



LES SALONS DE 1906

LA PEINTURE

I

On n'oserait affirmer que ce XVIe Salon comptera parmi les plus éloquents de la Société Nationale ; et, sans afficher le sénile regret du passé, le souvenir évoque déjà l'âge héroïque de la galerie Rapp que décoraient les songes virgiliens d'un Puvis de Chavannes ou *la Vie* de M. Prouvé... Cette impression s'imposait dès l'année dernière, à laquelle ressemble fort l'année présente, avec son total habituel de 1244 peintures et de 446 dessins : il faut un effort pour retrouver dans ce Salon sans imprévu le Salon d'autrefois, qui fut la revanche de l'impressionnisme avant d'accueillir les novateurs de la « bande noire » ; tel aujourd'hui le Salon des Indépendants, le « Champ-de-Mars » était le seul Salon valable aux yeux des avancés, ou plutôt de ceux qui n'ont d'autre peur que de paraître arriérés ! Le calme s'est fait autour de l'admirable buste du maître Berthelot par M. Rodin ; mais, à défaut de chefs-d'œuvre pour une Centennale ultérieure, un Salon de peinture intéresse toujours en tant que page d'histoire et manifestation de la vie, surtout quand il propose, comme celui-ci même, une innovation capitale.

Vous souvient-il du salon-bibliothèque exécuté sur les dessins de M. Dubufe, essai de décoration d'ensemble auquel avaient participé toutes les branches de l'art et qui montrait aux artistes autant qu'au public le

parti que l'avenir pourrait tirer de cette fusion réelle et vivante de toutes les manifestations esthétiques, non seulement pour l'installation d'un hôtel particulier, mais pour l'aménagement des expositions publiques ? C'était au Salon de 1896. Et, dix ans plus tard, voici la suite de cette préface : si défavorable à l'idéal d'intimité que nous rêvons, le long rectangle de la salle VI se fractionne en trois petits salons composant, avec les salles VII et VIII, un essai de synthèse décorative, aussi ressemblant que possible à l'appartement d'un amateur qui n'aurait plus de galerie. Plus de cimaise : de sobres tentures sur une plinthe très basse : un jour discret : des frises peintes par MM. Lepère, Gaston La Touche, Georges Picard et Mlle Delasalle. Une série de toiles espacées, trois aimables décorations de M. La Touche, le décor plus austère que M. Chudant consacre au poème de *l'Eau*, une petite *Journée d'été* de M. Roll, un lumineux paysage de M. Léon Giffard, un frais portrait d'enfant de M. Georges Picard, un portrait familial de M. Bellery-Desfontaines, *les Larmes* de Mme Louise Desbordes, encadrés d'originales boiseries par leurs auteurs, entourent des bustes, des objets d'art, des vitrines précieuses, et la statuette virginale de M. Bartholomé, qui s'harmonise au jour blond du velum : toutes les sections fraternisent sous une lumière apaisée. C'est le Salon de l'avenir, le Salon d'un âge érudit, préoccupé d'arrangement.

L'organisateur, M. Guillaume Dubufe, n'a pas mérité seulement le nom d'excellent « tapissier » que le XVIIIe siècle attribuait aux artistes comme Chardin, puis Cochin, dévolus à l'arrangement du Salon Carré : car le goût du peintre a composé deux grandes allégories murales, *Poésie et Musique*, *Peinture et Sculpture*, dont les sveltes figures féminines aux ailes de turquoise pâlie surmontent fort heureusement le staff de couleur beige des deux portes décoratives, inspirées par notre Renaissance purement française à l'architecte M. Tony Selmersheim.

Symphonia domestica : cette désignation suggestive que le meilleur représentant de la nouvelle Allemagne musicale, M. Richard Strauss, donne au dernier de ses entraînants poèmes d'orchestre et que mériteront les Salons de l'avenir, si le regard en juge par les essais opportuns du présent, ce titre expressif entre tous, parce qu'il résume la plus loyale tendance de nos arts réconciliés et la moins incertaine de toutes leurs aspirations confuses, caractériserait à propos le grand œuvre, trop vite interrompu,

du regretté Eugène Carrière, ce Chardin mystique, assez mal représenté par d'étranges ébauches soi-disant décoratives, entre lesquelles s'estompe



Carolus Duran. — Portrait de S. E. le cardinal Mathieu.

le modelé d'une tête souffrante ou d'une maternité toujours anxieuse, penchée sur les yeux clos du bébé qui s'endort ou sur l'épaule robuste d'un grand fils : éternel camaïeu, permanente grisaille ! Et ce grand parti pris manifeste plus que jamais les qualités intérieures et les visibles

défauts de cet art familial et troublant. Cette « manière » n'était pas un abus de virtuosité, mais un excès d'âme : le *Portrait de Mme Ménard-Dorian* tient du spiritisme. Enfin, quelle antithèse avec l'exposition particulière de M. Gustave Colin, figures hâlées sous l'azur noir du pays basque, ombres roussies et rudes ombrages, qui proviennent directement de la *Fontaine du Grand Figuier*, dans leur romantisme à la Roqueplan !

Inachevées par Carrière, ces réalités qui convoitaient la magie du rêve imposaient à la décoration même les silences de l'intimisme. Aujourd'hui, s'il est possible de pressentir une orientation dans la mêlée des genres, l'intimisme, à son tour, semble aspirer, comme l'impressionnisme, aux largeurs lumineuses, et parfois superficielles, de la décoration. Longtemps silencieuse et lasse du fracas, l'école française a gardé la chambre : après Whistler, ce dilettante, après Carrière, ce voyant, ne serait-ce pas une fenêtre qui se rouvre ? Un rayon descend sur le rêve facile ou sur la réalité plus sombre qui se partageront toujours inégalement la palette : tendance à la fois intime et décorative, partant toute française, que signalent les décors de MM. Willette et La Touche, les progrès de M. Maurice Denis, la renaissance assez imprévue du nu, la diminution soudaine des sujets obscurs ou violents, le limpide *Jour d'été* de M. Lucien Simon, non moins que les portraits groupés par M. Besnard, les grands paysages décoratifs composés par René Ménard, l'évolution magistrale de MM. Lobre et Dauchez, et les meilleurs efforts clairsemés en 1906.

Comme elle apparaît surannée déjà, la médiocre petite *Salomé* de M. Edgar de Montzaigle, qui nous ramène aux plus tristes jours de notre école picturale, alors intimidée par le *modern style* éphémère, par les pseudo-préraphaélites et par Burne-Jones incompris ! Ce n'est pas que le grand rêve ait cessé de parler à de nobles esprits et que l'héritage de Puvis de Chavannes ne soutienne deux vastes efforts, le chantier symbolique où l'esprit commande à la matière, — *Mens agitat molem*, nous dit M. Victor Koos en philosophe très lyonnais, — et l'Hellade où M. Francis Auburtin montre la douleur mélodieuse d'*Orphée* captivant les fauves. N'allons pas oublier non plus les symphonies favorites de M. Osbert, la hautaine figure profilée par M. Agache, toujours à la recherche du style et taisons volontiers les erreurs de MM. Weerts et Friant. Les *Contes de fées* retiennent M. Jean Veber. Mais la nouvelle intimité déco-

rative se fait grecque à ses heures, et sans renoncer d'être intime : témoin les images délicieusement coloriées par le poète Maurice Denis, ravissant écolier qui chaque printemps progresse, aujourd'hui petit interprète du grand Homère : voici *Calypso* sur son promontoire, *Nausicaa* qui rencontre Ulysse, et l'*Heureux verger* d'Alcinoos, et la nudité des *Sirènes* aux coiffures exquises, roses sous les roches rouges, parmi les reflets



A. Stengelin. — Débarquement sur la plage.

incandescents du divin soleil ; ce primitif de l'impressionnisme aspire au style : avec Ulysse, il erra longtemps ; toucherait-il au port ?

Si la peinture religieuse en est réduite à la *Vierge* de M. Jean Béraud, la peinture militaire tient toute dans la minuscule esquisse endiablée de M. Rixens qui n'a jamais fait mieux. Passons vite aux deux pages d'importance : et si la peinture intime se fait audacieusement décorative avec M. Gaston La Touche, la peinture décorative se veut gentiment humanitaire avec M. Willette. Vous n'ignorez point que l'enseigne brossée par Watteau pour Gersaint demeure un des chefs-d'œuvre principaux de

l'école française ; or, le décor de Willette est un *Plafond pour un libraire* : est-ce donc un chef-d'œuvre ? On n'oserait le prétendre, et l'amusante esquisse de cette allégorie montmartroise, où la Pensée, « à travers le brouillard des superstitions persécutrices », rejoint la Liberté qui plane avec la Sagesse, apparaît beaucoup plus animée que la grandeur un peu



M.-J. Iwill. — Canal Santa-Croce, a Venise.

refroidie de l'original. Cela s'est vu... Mais le geste du bourreau qui brûle les bouquins n'est pas indigne du peintre-poète du *Parce, Domine* !

Poète de l'amour décadent, c'est-à-dire contemporain, dilettante un peu désœuvré qui posséderait l'écriture artiste, M. Gaston La Touche a juré de réhabiliter les satyres : il en met partout, aux pieds blancs de la *Baigneuse* qui se dévêt à l'ombre de sa chaise à porteurs, derrière la berline vermillonnée emportant sous les feuilles tombantes le couple printanier d'un *Voyage de noces*, — deux bluettes bien grandes pour leur



A.-P. Roll. — Dragon en vedette.

petitesse ! Et sur le radeau de la *Fête de nuit* destinée au salon du buffet diplomatique de l'Élysée, autrement dit, à mi-voix, le bar des Excellences, nous retrouvons flûtes et faunes : parmi les cygnes, près d'un jet d'eau qui retombe insolemment sur les dieux de bronze, un couple romantique vogue à la sourde lueur des ballons orangés, sorte de grenades translucides, dans l'encadrement monumental d'un Versailles rêvé... Décor paradoxal, mais peint de main d'ouvrier.

Par une sorte de logique voluptueuse ou de fatalité pittoresque, — en se faisant décorative, l'intimité devait consentir à l'idéale beauté de la forme nue : voici donc le nu qui reparaît. Longtemps dédaigné par les intimistes, le nu aux Salons ne rappelait que le temps des dryades académiques ou des bacchantes sagement lascives : mais, depuis l'artistique religion des Grecs jusqu'au *Bain turc* de M. Ingres, les plus purs artistes ont partagé l'antique passion de Michel-Ange pour la plus haute expression de l'art : et sans remonter imprudemment à la genèse auguste de la Sixtine, aux grâces plus terrestres de la Farnésine, il est permis d'opposer le nu héroïque au nu intime et les déesses de Venise à la *Bethsabée* d'un Rembrandt. De Giorgione à Manet, du *Concert champêtre* au *Déjeuner sur l'herbe*, certains fantaisistes ont tenté même, autrement que M. La Touche, d'associer l'idéal à l'intimité... Quel sera donc le parti de nos figuristes, après les dernières nymphes d'Henner, libre héritier de Corot ? Le beau peintre entre tous, M. Roll, n'hésite pas : il est pour la réalité douloureuse qu'il étend nue sur un pauvre matelas, de même qu'il exprime aux yeux la douleur morale par le deuil contemporain qui pleure au cimetière ; au demeurant, sa belle exposition dispersée de 1906 résume loyalement toute sa vie d'artiste, et le souvenir de ses grandes pages lointaines ou récentes apparaît entre le sombre *Dragon* armé de la lance réglementaire et la claire petite *Journée d'été*.

Mais, à part M. Roll, nos figuristes semblent chercher encore : entre les cruautés de M. Degas et *la Chemise enlevée* de Frago, leur moderne idéal ne s'affirme point. Voici, transformé, M. Morisset, le peintre des chastes nudités et des intimités simplement vêtues ; ce peintre aimé des délicats est un chercheur, toujours noblement ambitieux d'agrandir son horizon, d'éclaircir sa palette en élargissant son cadre : qu'il décrive les plages normandes, où le bambin rouge s'enlève sur la mer bleue, des

fleurs, d'expressives natures mortes, une effigie familiale, le soleil a pénétré dans son atelier ; la lumière l'inonde : avec la hardiesse des timides, son regard s'arrête sur le *Repos* élégant d'une grande figure nue ; de ce nouveau contact avec la lumière sur la chair son regard a conservé quelque éblouissement... Le compositeur de musique de chambre subit le même phénomène quand il s'attaque à l'orchestration. Sous le frisson des taches lumineuses, l'accord n'est pas encore parfait entre les divers et brillants morceaux du tableau, poème du sommeil autour duquel l'intimiste a trop prodigué les détails. Mais cette joie de peindre en tons clairs apparaît supérieure au dilettantisme trop spirituel de M. Jacques Blanche dont la jolie *Petite masque* n'évoque point, quoique mieux dessinée, l'*Olympia* de Manet, ni l'admirable femme nue dans un fauteuil, de M. Renoir, moderne Irène qui symbolisait toute une époque ! Enfin, plus ou moins réalistes,



RAYMOND WOOG. — LAQUES.

MM. Saglio, Gumery, Truchet, Lerolle, Morren, Éliot, Berton, Giran-Max, ont laissé la distinction virginale aux crayons de M. Lucien Monod et l'ironie du nu décoratif à la *Pasiphaé* de M. Jean Veber.



Angèle Delasalle. — Le Repas.

Parmi les figures ou les scènes plus vêtues, — rêves aristocratiques ou réalités populaires, — la *Jeune fille* d'églogue, de M. Aman-Jean, ce féministe, ou les *Baigneuses* de M. Rupert Bunny, ce poète du farniente, décèlent, dans leur atmosphère d'opale, des aspirations décoratives au même titre que le vigoureux *Repas* paysan de Mlle Delasalle, dont le pinceau viril a toutes les austères vertus des portraitistes : ici, le décor n'intervient que pour élargir l'observation. Pareille humanité caractérise les *Égyptiennes* de M. Émile Bernard, les Hollandaises dans *le Salon jaune* de M. Upton, *la Dentellière* de Mlle Nourse, et la vie d'intérieur racontée par MM. Delachaux et Guiguet. Plus de virtuosité chez les Espagnols, au *Marché* rutilant de M. Ricardo Planells, dans *la Fiancée* rose

de M. Anglada, près de sa mule caparaçonnée de pourpre sur l'indigo d'un fond sombre ; autre virtuosité chez les Américains, dans les intimités de MM. Clark, Ullmann, Rosen et Frieseke, dont la belle endormie se drape dans les plis roses-verts de son kimono matinal. La perle de l'intimité qui s'illumine est le *Jour d'été* de M. Lucien Simon : trois enfants dans la clarté d'une blanche fenêtre encadrant les lointains bleus de la mer, le bambin grognon près d'une petite sœur espiègle, enfouie dans un rocking, et d'une grande sœur pensive, debout contre la table fleurie de zinnias qui reflète le ciel... Un puissant peintre ne s'est jamais montré plus fin.

Nous touchons au portrait, avec la note féminine, un peu perverse, de MM. Jeanniot, Bottini, Minartz, de qui *la Dame en noir* a du style en son luxe de fille ; avec la note plus bourgeoise de MM. Scharf et Hugues de Beaumont ; avec la note plus mondaine de M. Prinet, l'auteur du *Balcon* nocturne où se prolonge la soirée ; avec la grâce familiale de M. Jacques Baugnies ; avec *les Laques*, étonnamment rouges et noires, et l'élégante *Intimité* de M. Raymond Woog, un coloriste que séduit le charme un peu mystérieux d'un pâle visage au milieu des bibelots précieux : cette palette somptueuse convertirait à la modernité le regard d'un Gustave Moreau.

La musique de chambre ne pouvait être omise en un Salon qui l'accueille : elle chante silencieusement dans plusieurs cadres, avec *la Dame au luth* de M. Armand Point et *l'Amateur de tympanum* de Mlle Breslau, sous l'abat-jour vert de M. Henri Bénard, parmi les instrumentistes de M. Mancini, dans le *Trio* sévère et quelque peu fantinesque de M. Caro-Delvaille, intimiste toujours nerveusement charmeur dans le portrait sans nom de *la Femme qui passe* (1901), qui date de la plus belle époque de ce jeune peintre de la vie moderne, dont nous continuons d'attendre beaucoup.

Comme MM. Caro-Delvaille et Bunny, mais en plein air, M. Besnard a groupé magistralement les portraits d'une jeune mère et de ses enfants, dont trois fillettes vives, aux écharpes roses envolées sous les reflets d'or des verdures : bel accord de lignes et de teintes, qui dégage un parfum d'école française, où les personnalités s'estompent dans une fluidité toute décorative. Aussi large et plus sévère se veut M. Charles Cottet, qui délaisse la sombre Espagne pour le Dauphiné non moins romantique, paysagiste qui devient portraitiste et réalise le vœu d'un amoureux d'art de rapprocher trois aspects différents de la même personne méridionale



et brune sous trois lumières différentes, lumière de midi, crépuscule grisâtre ou lampe rose : un bel effort de plus dans la carrière infatigable d'un vrai peintre ! Et quel contraste avec la sempiternelle excentricité d'un Boldini, avec l'emphase banale d'un Guirand de Scévola ! Voici *Mme Jeanne Raunay* par M. Pierre Bracquemond, *Mlle Diéterle* par M. Hubert de la Rochefoucauld, *Mlle Arlette Dorgère* par M. Jean Sala, *Mme Silvain dans Monime* par M. Hawkins, la célèbre *Princesse Chéref-Ouroussof* par M. Jean Béraud. *Mlle Winifred White*, l'Américaine en vert émeraude, de M. Julius Rolshoven, est l'exemplaire du portrait whistlérien qui retient dans son ombre MM. Brown, Hopkins, Patterson et Stanlaws. Enfin, dans le groupe un peu lâché de deux sœurs, *Mlles Evelyn et Norah*, M. Lavery demeure l'harmoniste des nuances et le poète du regard : car, dit M. Maurice Donnay, « ce n'est pas tout d'avoir de grands yeux, il faut aussi les remplir »... Double et brillant document pour l'histoire future, le portrait de *M. Barrère*, ambassadeur de France au Quirinal, par M. Besnard, et celui du *Cardinal Mathieu*, par M. Carolus-Duran, une vraie toile de musée ! Reconnaissons le sculpteur *Dampt* par M. Dagnan-Bouveret, qui expose plus loin un magnifique portrait en pied du marquis de Vogüé, le poète *Fabié* par M. Loup, l'aquafortiste *Waltner* par M. Friant, le graveur *Pannemaker* par lui-même. M. Félix Borchardt ne craint pas d'appliquer les procédés impressionnistes au portrait de *Guillaume II*, le kaiser hostile à l'impressionnisme français.

La tendance décorative, qui gagne le portrait, s'impose plus visiblement au paysage, grâce à la double et sobre décoration destinée à la salle de travail de l'École des Hautes Études, à la Sorbonne, par M. René Ménard, qui synthétise sous les regards lettrés les deux aspects de *la Terre antique*, *le Temple* en ruines au bout du promontoire et *le Golfe* crépusculaire aux plans étagés :

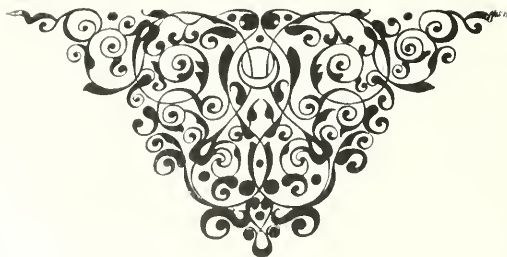
Un peu du grand zephyr qui souffle à Salamine

passe sur ces nobles pages et parlera silencieusement aux yeux pour qui la science n'a point banni l'émotion. Si M. René Ménard est le poète plastique d'un souvenir qui nous est cher entre tous, M. André Dauchez est l'interprète de plus en plus radieux d'une Bretagne grandiose : une majesté d'autrefois circule autour de *la Chapelle de Beuzec*, descend sur la lande

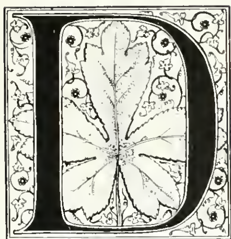
avec le *Soleil d'automne* et transfigure *la Prairie ;* en passant de la peinture à l'eau-forte, *la Récolte du varech* maintient ses hautes qualités d'atmosphère et de contour : nous voici déjà très loin de l'impressionnisme qui s'estimait le terme suprême... Même instinct décoratif chez M. Lepère, paysagiste à l'âme romantique (sa *Fin d'orage* est d'un maître), chez M. Lhermitte, le grand rustique de 1906, chez MM. Lagarde, Georges Costeau, Paul Aubin, Kœnig. Alfred East, dans *l'Automne* blond de Mlle Esté. Le triptyque renaissant s'ouvre au paysage avec *la Rivière* flamande de M. Saedeleer, auprès de MM. Claus et Georges Buysse, les plus lumineux représentants de l'école belge. M. Le Sidaner se renouvelle à Venise, M. Prouvé dans les pays basques ; la cité des Doges retient ses peintres habituels, MM. Vail, Iwill, Alfred Smith, amoureux d'impressions matinales ou crépusculaires ; de la pléthore croissante du paysage se détachent les neiges de M. Morrice, les masures de M. Scott, *le Canal Saint-Martin* de M. Gaston Prunier, les notes des Griveau, *le Phare* de M. Raoul Ulmann, un *Débarquement sur une plage hollandaise* et la *Symphonie lunaire* de M. Stengelin, toujours épris des grands aspects de la nature, un *Bain de soleil* de M. Stephen Haweis. Toute-puissance muette de la peinture, qui n'est jamais plus expressive que dans les intérieurs déserts de M. Lobre, passant des salons diamantés de *Versailles* aux belles ombres profondes de *la Cathédrale de Chartres*, où les fleurs bleues d'un vitrail ancien diffusent cette lumière interne qui contient une âme ! Et, refuge aussi du passé, les chambres d'artistes de MM. Walter Gay, Storm van s'Gravesande, Bittinger et Lépine, de Mme Galtier-Boissière et de Mlle Druon montrent déjà l'exemple aux Salons vraiment décoratifs de l'avenir.

RAYMOND BOUYER

(A suivre.)



LA RENAISSANCE DU TRIPTYQUE[1]



epuis une vingtaine d'années, à l'heure où parut le tableau de Duez, rien n'était plus menacé, sous le nom d'académisme, que les principes spirituels de l'art, et ce que les classiques avaient si longtemps appelé la raison. Par haine du « sujet », de la peinture littéraire, morale, anecdotique, qui est le mal chronique de notre goût français, on s'était avisé d'un art entièrement dénué d'éléments intellectuels, réduit à la sensation brute. Un langage s'était créé, imitant le désordre de l'impression physique avant tout travail de l'esprit. Comme une sensation visuelle se décompose en chocs nerveux, on inventa une décomposition semblable de la palette; l'uniforme poudroiement des taches colorées jetées sans lien sur la toile répondait rigoureusement aux excitations des papilles de la rétine. Chaque touche du tableau exprime une irritation lumineuse. Vision et image se dissolvent théoriquement en un égal nombre d'atomes, soit de perception, soit de couleur. Tout ce qui, dans l'œuvre d'art, s'ajoute au fait psychique cru, à la pure réflexion de l'objet dans l'organe; tout ce qui révèle une impression réfractée par une atmosphère morale, enrichie, veloutée de sonorités nouvelles, douée d'un timbre spécial qui témoigne que l'instrument a une âme, était délibérément écarté comme une altération injustifiable des choses. Le plus haut effort de l'art paraissait être d'offrir des fac-similés d'états de conscience rudimentaires. L'impressionnisme est, plus encore que le résultat de l'analyse du spectre, celui d'une analyse de l'âme qui la réduit à un tissu de phénomènes.

Dès lors, on ne compose plus, on juxtapose; on ne construit plus, on

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 255.

étale; on cesse de peindre, on crépit; les choses ne sont plus en elles-mêmes, avec leur consistance particulière, leur sens déterminé, leur vie; elles n'existent qu'à l'état d'images, formées de parcelles, de poussières nerveuses, matière commune à laquelle correspond, dans le langage de l'art, le tourbillon multicolore, le kaléidoscope des molécules vibrantes. On n'aperçoit plus le dessin, les limites des corps; ils apparaissent confus, perméables les uns aux autres, à demi-dévorés par les reflets des corps voisins. Chez les artistes mêmes qui ne pratiquent pas, à la rigueur, la formule du *mélange optique*, on observe une défiance à l'égard des idées, un dédain de la conception, un décousu de parti pris, qui font voir que la tête a changé de méthodes plus encore que la main, que toute discipline est désormais bannie, et que décidément l'art se met en vacances. L'étude remplace le tableau. Au lieu d'une œuvre, on en a les *morceaux*.

Mais l'école des sensations avait trouvé dès l'origine un adversaire puissant, ami des beaux ensembles, des épopées monumentales, des grandes leçons d'histoire exposées aux regards d'un peuple en caractères héroïques. Si flottants que nous semblent *la Paix* ou *le Travail* de Puvis de Chavannes, en comparaison de *la Messe de Bolsène* ou des *Sept Sacrements*, il y paraît pourtant un sens de la grandeur et de la gravité, une élévation de pensée qui devenaient rares en France, et frappaient d'autant plus que l'artiste y sacrifiait tout le reste, répudiait le charme sensuel et les blandices de la couleur. Son exemple fit comprendre à la longue la dignité que prête à l'art une ordonnance bien méditée, le prix de la réflexion et d'un dessein voulu en toutes ses parties. Il n'est pas douteux que les plus avisés des peintres de l'école adverse ne lui aient envié ce grand style, n'aient cherché à en joindre les qualités aux ressources nouvelles de leur vocabulaire. Un détail rend cette hypothèse beaucoup plus que probable. Chargé de la décoration d'une des parois du Panthéon, Puvis choisit d'y représenter deux épisodes de l'enfance de sainte Geneviève. Le mur se trouvait divisé en quatre fractions par des pilastres; les partager également entre les deux sujets n'aurait donné qu'un résultat mesquin et peu vivant: l'artiste préféra une solution moins vulgaire: sur l'un des entre-colonnements, il peignit une scène intime, secrète et angélique dont il fit un tableau élancé en hauteur, ayant le calme essor des arbres et des prières; des trois autres, au fond desquels il étendit le



Léon Frédéric. — Les Ages de l'ouvrier

Musée du Luxembourg.

paysage de Nanterre, il composa le théâtre où solennellement se rencontrent le vieil évêque et la petite sainte, « au moment où l'histoire prend possession d'elle ». Le hasard de l'emplacement avait conseillé un emploi de l'espace qui était à peu près un triptyque. Le *Saint Cuthbert* est ainsi un écho de la *Sainte Geneviève*. La formule énoncée ici est reprise là en termes plus nets et plus clairs, mais dans le même sens, qui en fait la valeur actuelle et l'opportunité. Si le tableau de Duez n'eût été qu'un pastiche des Van Eyck, il n'aurait eu qu'un charme stérile et éphémère; ce qui en fit la fécondité, c'est qu'on y reconnut un principe nécessaire, un procédé heureux de composition.

Que ce soit là le caractère principal du triptyque, tel qu'il existe de nos jours, les preuves en abondent, mais aucune n'est plus instructive que l'exemple de Segantini. On connait l'histoire de ce peintre des grandes altitudes, mort de sa passion sublime des sommets. Toutes les scènes inouïes, les couchants, les aurores, les sérénités, les tempêtes qui se passent là-haut sans spectateurs, toutes les beautés éternelles ou fugitives à jamais perdues pour l'œil de l'homme, il s'en était fait le témoin et l'historien. A d'irrespirables hauteurs, dans des solitudes glacées, où toute vie cesse, il peignait. La condition de son art était cet embrassement audacieux des Alpes. Pas un coup de pinceau qui ne fût l'expression directe de quelque trait de la montagne. Jamais d'études, jamais d'ébauches, jamais d'esquisses. Chacune de ses œuvres semblait un fragment de nature transporté d'un bloc sur la toile, sans correction et sans retouches, comme un quartier d'une planète à l'état de chaos et de virginité. C'était barbare et magnifique, farouche, immaculé. A Munich, à Milan, à Venise, aux expositions où l'artiste envoyait ses tableaux à dos de mulet, ils faisaient l'effet de visions d'un autre monde. Mais un jour, on le vit changer d'habitudes, sa production s'arrêta. Les journaux, qu'il aimait à entretenir de sa personne avec une fatuité naïve, parlaient d'une idée colossale qu'il avait entreprise, un panorama monstre de la haute Engadine, qui devait être un des attraits de l'Exposition de 1900. On y trouverait l'illusion des choses mêmes : des machines imiteraient la chute des torrents, émettraient des parfums alpestres, souffleraient l'haleine du fœhn. On dégusterait dans un chalet le lait des vaches tyroliennes. Je n'indique ces détails saugrenus du programme que pour montrer quelle foule d'éléments l'artiste voulait y

introduire. Le projet, faute d'argent, échoua. Le dessein, fort diminué, réduit aux seuls moyens du peintre, restait encore considérable : ce ne devait être rien moins qu'un résumé complet de l'œuvre antérieure du maître, un harmonieux sommaire de sa pensée et de sa vie. De là une méthode, une inspiration toutes nouvelles. « Jusque-là, écrit son plus récent biographe, nulle préoccupation de composer ; les choses se rangeaient d'elles-mêmes sur la toile en groupes esthétiques. Cette grandeur simple, spontanée, est désormais perdue. Une vie nouvelle anime l'artiste.



FERDINAND HUMBERT. — MARIE-MADELEINE.

C'est une métamorphose, une seconde naissance. L'âge de l'inconscience, des créations conçues par une sorte de Grâce, s'éloigne, recule sans retour ; le génie prend son vol vers des régions plus ardues. » Le résultat de cette crise fut précisément un triptyque[1].

Ce caractéristique exemple nous permet d'ajouter un trait à la définition du genre ; le triptyque représente, en même temps qu'un progrès d'organisation, un progrès de complexité ; à côté du principe d'ordre, un principe de développement. Son idéal est à la fois : plus d'harmonie et plus de richesse. A la simplicité un peu courte et grossière d'un réalisme qui

1. Les trois panneaux de ce triptyque, *la Vie*, *la Nature*, *la Mort*, ont été reproduits dans la *Revue*, t. IV, p. 357, et t. VIII, p. 289 et 291.

assignait pour but à l'art des collections de documents, il substitue une vue des choses plus multiple, plus nuancée, plus souple. A la notation exacte et rapide des faits succède une représentation qui tient compte de leurs rapports, de leurs liaisons intérieures, une orchestration des thèmes qui les transfigure et devient elle-même, comme dans la symphonie, le véritable objet de l'art. Ce n'est pas sans un instinct admirable que Segantini prélude à son dernier chef-d'œuvre par un triptyque où il tentait de figurer plastiquement l'essence de la musique : c'est bien la musique des choses, plutôt que les choses mêmes, qu'il est dans la nature du genre de rendre perceptible, si, par la disposition matérielle de sa forme, comme par la quantité de motifs pittoresques qu'elle embrasse et commande, il donne une existence concrète à ces deux conditions de tout style supérieur : le rythme et le nombre.

Ce qui est remarquable, et fait bien ressortir le caractère original de cette poétique, c'est qu'elle s'applique presque toujours aux sujets qui étaient en honneur dans l'école réaliste. Peu de triptyques modernes sont des tableaux religieux. Hormis la *Marie-Madeleine* de F. Humbert, on ne trouve guère de cette espèce que la *Nativité* de Fritz von Uhde ou la *Pietà* de G. La Touche, dont la religion doit s'entendre d'une manière toute nouvelle. Les deux petits triptyques de Léon Frédéric, *Saint François dans les dunes*, *Saint François au bord de la mer*, sont deux exquises légendes, deux chapitres flamands à mettre en marge des *Fioretti*, mais sont loin d'égaler l'importance et la signification de ces pages saisissantes : *les Ages de l'ouvrier* ou *les Marchands de craie*. *Les Émigrants* de Laermans ont l'accent âprement plébéien d'un Breughel. Chose curieuse, le triptyque de nos jours est une création populaire. C'est ce qui résulte clairement du cas de M. Henri Martin. Ce studieux artiste, épris de la gloire de Puvis, s'épuisait à poursuivre le songe élyséen du maître ; il cherchait à traduire en symboles généraux notre éternelle soif de rêves : c'était *Dante* écoutant les Muses sous les portiques sanglants de la Pinède de Ravenne ; c'était la foule humaine se ruant à travers des sables aveuglants sur les traces de *la Chimère*. Que manquait-il à l'auteur pour obtenir un succès qui dépassât l'estime ? Poète, il l'était certainement. Peu vivant, tel était le reproche qu'il méritait. Il s'obstinait à respirer dans un monde hors du monde. Il y eut donc un étonnement dans l'admiration,





Henri Martin. — Le Travail : l'Aube, Midi, le Soir.

Triptyque, Décoration pour la Caisse d'épargne de Marseille.

lorsque ce rêveur opiniâtre, déjà mûr, à l'âge où la plupart ne font guère que se répéter et où l'on n'attend plus d'aurores, donna coup sur coup les deux œuvres les plus grandioses qu'ait encore inspirées un siècle de démocratie, les triomphales décorations du Capitole de Toulouse et de la Caisse d'épargne de Marseille.

Tout le monde a présentes ces compositions superbes, qui marqueront une date dans l'histoire de l'art français. Dans la première, un pré au fond d'une vallée ; au centre, une file de faucheurs dessinant à peu près, par leur position dans le champ, le croissant d'une vaste faux ; à gauche, un couple paysan ; à droite une vieille qui chemine à côté de sa chèvre ; au milieu, une ronde de petites filles, enfance insouciante de l'amour, du labeur et de la mort. Dans l'autre, le port phocéen aux eaux bleues, aux murailles blanches ; un enchevêtrement d'agrès et de cordages, un encombrement de vaisseaux dégorgeant sur le quai les richesses du voyage ; va-et-vient de portefaix chargés de ballots et de sacs ; lumière incandescente, chauffant le ciel à blanc, faisant réverbérer les pierres, rutiler les chemises sous une averse de flammes ; grandes ombres obliques où dansent des reflets pourpres ; des gamines trottent vers l'école ; des vieilles gens paisibles viennent se dégourdir les os au soleil et se réjouir le cœur au spectacle de l'activité de leur ville. C'est *le Travail* et c'est *la Vie*.

Tout ici est réel, d'une rusticité ou d'une roture avouées ; et cependant jamais l'idéalisme de l'auteur n'avait paru plus éclatant ; jamais il ne s'était montré plus vrai, plus grand poète ; jamais l'existence quotidienne, avec son train vulgaire et ses trivialités, n'avait atteint une expression si émouvante, si magnifique. Est-ce un hasard si cette forte esthétique s'est épanouie justement sous forme de triptyque ? Peu importe d'ailleurs le détail des parties ; le tableau de Marseille est formé de trois arches égales ; celui de Toulouse se compose d'une vaste scène principale, flanquée de deux panneaux étroits, dont la somme des surfaces est à peine le tiers du morceau central. L'essentiel est ici la loi de distribution, ce qu'on pourrait appeler la division en strophes, quel que soit le mètre adopté ; mais n'est-il pas curieux que cette prosodie — j'emploie faute de mieux ces termes de grammairien — dédaignée par l'artiste au temps de ses allégories, dans sa période de symbolisme, ne se soit imposée à lui comme une ressource indispensable qu'à l'heure où s'abîmait sa notion de l'idéal, et où,

renonçant à le saisir dans le monde imaginaire, il ne chercha plus qu'à l'extraire des entrailles de la réalité ?

Une œuvre qui, à cet égard, joua un rôle décisif, c'est le beau triptyque de *la Mer*, par M. Charles Cottet. C'est là qu'on vit peut-être pour la première fois, dans ce grave tableau d'angoisse, de résignation et de ténèbres, quelle poésie se dégage d'un fait ordinaire, représenté avec son accompagnement d'émotions et d'images, comme une note musicale avec ses harmoniques. C'est ce qu'avant Cottet, le flamand Frédéric, dans ses ouvrages crus, débordants et lugubres, avait indiqué à l'art plutôt que réalisé d'une manière artistique. Henri Martin ne fit que s'emparer du système, et l'élever à la souveraine puissance, à l'existence décorative.

Quelles que soient les différences du style de ces trois maîtres, leurs œuvres n'en forment pas moins un groupe intérieurement uni par une même pensée. Cette pensée est que le fait n'est que d'un prix médiocre, que l'homme ne s'y révèle jamais que d'une manière incomplète, et qu'il ne s'exprime tout entier que dans cet ensemble d'événements, qui va du berceau à la tombe. Le réalisme, en ne présentant que des fractions d'existences découpées au hasard, dépecées, sevrées de leurs antécédents, concluait que la vie est mauvaise, plate, risible. Il subissait la même erreur que produit le cinématographe, lorqu'on en détaille les images : l'analyse d'un mouvement, comme celui de la marche, y découvre mille attitudes dont chacune est inesthétique ; on arriverait ainsi à faire de la course de Diane une série de bonds grotesques. Une mélodie n'est pas une simple succession de notes : chacune d'elles tient à toutes ses voisines. Une suite d'anneaux détachés ne forme pas une chaîne. La vie est faite d'incidents humbles, ennuyeux, vulgaires, dont chacun ne mérite que la pitié ou l'ironie : mais l'esprit anime ces misères et de cette vile poussière compose une figure humaine empreinte de majesté.

C'est une croyance générale de l'art, de la philosophie modernes, que les contingences, les phénomènes saisissables, ne nous révèlent que peu de chose de la nature, et que le plus précieux est l'âme inénarrable qui se cache sous ces apparences. Le triptyque est, à sa manière, une expression des mêmes idées. Une famille de marins à table, sous la lueur douteuse que répand l'ovale de l'abat-jour, pourrait ne présenter qu'un intérêt mesquin sans la double vision, suggérée plutôt que dessinée dans la nuit et

l'horreur, d'une barque de pêche qui lutte contre le jusant, et d'une falaise tragique où des femmes attendent et prient, tandis qu'au fond du triple tableau règne comme un joug pesant l'horizon de plomb de la mer. Un pré que des ouvriers fauchent est à coup sûr un spectacle fécond en beaux motifs plastiques. Croit-on cependant qu'il fût digne de proportions monumentales, si l'enfance, l'amour, la vieillesse, n'y venaient mêler leurs images avec le printemps et l'automne, si une eau courante n'y faisait passer le doux bruit de la fuite des jours, et si le paysage où ces hommes ont crû, aimé, travaillé, écoulé leur vie, n'était pas la même terre où ils doivent dormir leur mort? Ce n'est qu'en sa totalité que l'existence humaine rend sa vraie harmonie, et c'est le dernier coup, c'est l'heure suprême qui lui donne son diapason de noblesse et de grandeur. Ces pensées sont au fond de toute représentation moderne de la vie. Quelque chose qui passe et qui pourtant demeure, qui change et cependant subsiste, dépérit et s'accroît, se soutient, s'enrichit à la fois de tout un long passé et de beaucoup de rêves, plus riche mille fois de tout ce qui ne sera jamais dit, telle est à peu près l'image que nous nous faisons d'une âme, d'une conscience. Une conscience semblable flotte au centre des œuvres d'un Cottet, d'un Henri Martin; aucun lien logique ne réunit leurs parties; aucune analyse ne réussirait à les dissoudre; il se passe entre elles un phénomène assez semblable à l'endosmose. Chaque jour a son matin, son midi et son crépuscule, et pourtant c'est le même jour. L'homme fait ressemble au jeune homme et déjà présage le vieillard. Aucune action, aucun moment, aucun épisode, ne nous paraît plus capable d'enfermer, de déterminer un homme; le fait s'évanouit dans un immense *fieri* mélancolique, dont le secret nous échappe, et où, sous l'épiderme des accidents saisissables à l'histoire, on entend le pouls sourd et puissant du mystère.

IV

Cette vertu expressive du triptyque est si grande, cette forme est un instrument lyrique si accompli, qu'elle suffit presque seule à faire d'un paysage de Segantini un poème philosophique désolé comme une ode de Leopardi ou comme *la Maison du berger*, ou d'un paysage de M. Le Camus, une fable triste et voilée, un conte bleu pareil à *Pelléas et Mélisande*.

L'*Ève*, de M. Lévy-Dhurmer, est un hymne sur le corps de la femme, avant et après le péché. M. Van Hove a pu appliquer cette formule avec grâce à un groupe de *Portraits*. M. Henri d'Estienne y a trouvé une manière ingénieuse de faire d'une *Noce en Bretagne* un tableau de grand style.

Aussi la tentation est vive, et, comme il est inévitable, on abuse de cette forme nouvelle sans en comprendre le sens. Il est clair cependant que le triptyque agit mal et raconte peu. L'histoire, l'anecdote, lui répugnent. Mais le plus grave danger est la facilité elle-même du procédé; qu'est-ce qui ne se met pas en trois points? N'avons-nous pas déjà un triptyque de M. Bruggmann sur *la Navigation fluviale*, un triptyque de M. Le Roux sur *les Études classiques de la peinture*, un troisième sur *le Jardin du Luxembourg*, un dernier de M. Geoffroy, *l'Œuvre de la goutte de lait*? Ce n'est plus même un cadre, c'est le plus grossier des passe-partout...

Un autre écueil est de changer la nature intime du genre et d'en altérer l'organisme. C'est le malheur du *Jacques Bonhomme*, de M. Lappara, qui est formé de trois morceaux à lire de gauche à droite, comme une ligne d'écriture, au lieu d'avoir un centre d'où la vie se répande et circule. Et c'est un grave contre-sens.

Il est d'ailleurs possible qu'aujourd'hui le triptyque ait dit tout ce qu'il avait à dire, et ne soit désormais qu'une forme vulgaire, livrée à la médiocrité. Il suffit qu'elle ait paru à temps pour exprimer, à l'inverse d'une philosophie à courtes vues, une conception plus profonde et plus harmonieuse de l'homme et de la destinée. Qu'en subsistera-t-il demain? Vingt ou trente ans, c'est une longue vie pour une vérité. Trois ou quatre œuvres, c'est beaucoup pour une génération. Quel que soit l'avenir du triptyque, n'est-ce pas une formule féconde et vénérable que celle qui a pu embrasser tant de rêves, achever de nos jours une évolution commencée il y a deux mille ans, suffire à tant de songes, exprimer tant de génies différents, et, ayant pour germe le minuscule ivoire Harbaville, aux dimensions d'amulette, convenir à l'esprit d'un Van Eyck, d'un Rubens, d'un Dante Rossetti et d'un Henri Martin?

Louis GILLET



CENTAURE MARIN ET SILÈNE

GROUPE ANTIQUE DU MUSÉE DU LOUVRE



E Musée du Louvre a reçu, il y a quelque temps, de Versailles et a exposé dans la salle du Tibre un groupe de marbre[1] qui a eu, au début du XVIIIe siècle, son rôle dans l'ornementation du château, mais qui, depuis de longues années, avait été exilé dans le jardin du Grand Trianon[2], d'où l'état de délabrement auquel le réduisaient les intempéries a dû le faire retirer. Injures du temps et injures du plein air, le groupe a cruellement souffert, mais, malgré les parties mutilées ou refaites, il reste une sculpture antique non sans valeur et qui a légitimement pris place dans nos collections.

Il s'agit, comme on peut le voir d'après la reproduction ci-contre, d'un *Centaure marin enlevant un Silène*. Sur une base simulant des flots, où se montre un dauphin, le jeune demi-dieu, appuyé à la fois sur les enroulements de son corps et sur sa jambe droite de cheval à demi ployée, dresse, verticalement relevé et légèrement rejeté vers sa gauche, tout son torse humain. Le bras gauche est étendu en avant. Le droit a saisi à bras le corps, derrière le dos, un Silène qui, à califourchon sur les reins de sa monture, ne semble qu'à moitié réjoui de la chevauchée et, cramponné de sa main gauche, se laisse emporter en détournant la tête.

Entre son ravisseur et lui, pourtant, il ne s'agit que d'un jeu et l'enlèvement n'est qu'un enlèvement pour rire. Sous le ciseau des sculpteurs de l'époque hellenis-

1. Inventaire MND., 42.

2. E. Soulié, *Notice des peintures et sculptures des palais de Trianon*, p. 37, parterre de Trianon-sous-Bois.

tique et romaine, les demi-dieux marins n'ont plus rien du farouche Triton archaïque, adversaire d'Herakles. Ils sont avant tout, grâce à leur nature composite, dont on peut, pour ainsi dire, graduer à son gré les éléments divers, depuis les Tritons proprement dits, puis les Tritons centaures, jusqu'à ces êtres marins variés en qui à une queue de poisson s'allie tel ou tel avant-corps d'animal, un thème à représentations décoratives fécond en heureux effets. L'art antique s'y est plu avec raison.

Il est à peine besoin de rappeler telle frise, comme la *Procession des noces de Poséidon et d'Amphitrite*, conservée à la Glyptothèque de Munich[1], que sa beauté a longtemps fait attribuer à la main même de Scopas. L'étude plus attentive de ce qu'on peut appeler l'état-civil du monument est venue, il est vrai, modifier sur ce point les conclusions de la critique. La prétendue frise de Scopas, découverte à Rome, sans doute dans le voisinage du palais Santa Croce, où elle fut conservée jusqu'au commencement du XIXe siècle en compagnie d'une autre frise qui représente le sacrifice solennel des *suovetaurilia* offert par un général romain, — celle-ci venue de la collection Fesch au Louvre[2], alors que, de la même collection, la première prenait le chemin de Munich, — décorait en réalité un autel élevé à Neptune par Domitius Ahenobarbus vers l'an 30 seulement avant notre ère[3]. Du monument reconstitué, tel qu'on peut au Louvre même le voir rétabli dans sa partie essentielle[4], il ressort, toutefois, avec évidence que l'artiste, qui pour la scène proprement romaine, livré à ses propres forces, ne s'est guère élevé au-dessus du médiocre, se trouvait au contraire soutenu lorsqu'il figurait son cortège nuptial par des modèles meilleurs, dont il a su habilement se servir. Les mêmes modèles ont aussi inspiré les sculpteurs de sarcophages, où les divinités marines apparaissent fréquemment, et il en est peu de plus beaux que le sarcophage dit des Néréides qui, placé d'abord dans l'église de San Francesco a Ripa au Transtevere, puis transporté au musée du Capitole, a été acquis à la France par les conquêtes de Napoléon Ier et conservé en 1815[5].

Les figures en ronde-bosse, si surtout on laisse de côté quelques bustes ou torses de Tritons, qui constituent tout au plus des demi-statues, sont de beaucoup moins fréquentes[6], et plus rares encore sont les groupes. Le seul qui se rapproche d'assez près du groupe de Versailles est un groupe de la salle des Animaux au musée du Vatican[7]. Là aussi le triomphateur est un Centaure marin. Il lève la main gauche en signe de triomphe, tandis que son bras droit enserre sa conquête, une Nymphe apeurée qui voudrait se débattre et appelle au secours. Trouvé, dit-on, dans une carrière de

1. Furtwängler, *Breschreibung der Glyptothek*, n° 239 ; Brunn-Bruckmann, *Denkmæler griechischer und römischer Skulptur*, pl. 124.

2. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 975.

3. Furtwängler, *Intermezzi, Kunstgeschichtliche Studien*, 3, Der Munchner Poseidonfries und der Neptuntempel des Domitius, p. 33-48.

4. Salle des bas-reliefs romains. L'existence, aux extrémités du bas-relief du Louvre, du retour [illegible] des faces latérales avec amorces de sculptures, que le marbre encastré dans le mur ne laisse [illegible] soupçonner, confirme d'une manière certaine le rapprochement des deux frises [illegible] par M. Furtwängler.

5. *[illegible] des marbres antiques*, n° 342.

6. [illegible] une statue de Triton, avec double queue de poisson, de la collection Jacobsen. [illegible] *de Ny Karlsberg*, pl. 132.

7. [illegible] *durch die Sammlungen klassischer Altertumer in Rom*, 2e éd., t. I, n° 184.

pouzzolane d'une vigne des bords de la voie Latine, le marbre a subi beaucoup de restaurations. M. Helbig va même plus loin : il n'ose pas affirmer, malgré le récit de la fouille, que la sculpture soit bien antique[1]. Le groupe, pourtant, a paru digne d'être reproduit dans les *Denkmæler griechischer und rœmischer Skulptur* de Brunn-Bruckmann[2]. Mais, vraie ou exagérée, la suspicion de M. Helbig s'explique au moins



Centaure marin enlevant un Silène.

Groupe en marbre, Musée du Louvre.

par plus d'une raison, l'aspect même du marbre, qui a l'air saucé, l'exagération de certains détails, comme le pli de la gorge qui forme une véritable arête, la facture violemment mouvementée de la draperie jetée sur l'épaule.

Ici, dans le groupe qui nous occupe, le départ des parties refaites et des parties originales est plus aisé à établir. Sont modernes : la base en entier; le nez, le bras droit, la jambe et le pied gauches du Silène; l'extrémité de la queue, la hanche gauche, la jambe de cheval, le bras gauche, la lèvre inférieure, le bout du nez et le

1. *Ibid.*, p. 106.
2. Pl. 258.

sommet de la tête du Centaure. L'expression pathétique de ce dernier pourrait aussi inquiéter quelque peu, quoiqu'elle soit loin d'être sans exemple, et sans doute son visage a-t-il été légèrement retravaillé par le restaurateur : sur ce point, le long séjour du groupe en plein air, en donnant partout au marbre une apparence presque uniforme, rend bien difficile de se prononcer avec certitude. Mais en ce qui concerne la masse même du groupe, le torse du Centaure et tout le corps du Silène, il ne me semble pas qu'on puisse mettre en doute son antiquité.

L'association même du Silène avec un dieu marin pourrait presque être invoquée comme un argument. A la place qu'il occupe figure le plus souvent une Nymphe, et sur la croupe des Tritons on s'attend, en effet, plutôt à voir quelque femme emportée : mais, M. Amelung en a fait la remarque, les nombreuses anses où la mer vient mourir au milieu des bois de pins paraissaient aux anciens comme une invite à mettre en relation Satyres et Silènes, habitants de ceux-ci, avec les hôtes de celle-là[1]. Il existe, notamment à la Villa Borghèse, des images de Satyres portés par des dauphins. L'idée de mettre un Silène à dos d'un Centaure marin est plus naturelle encore, puisque les Tritons, dont le Centaure n'est qu'une variété, se rattachent à la famille bachique et portent souvent les oreilles pointues des Satyres.

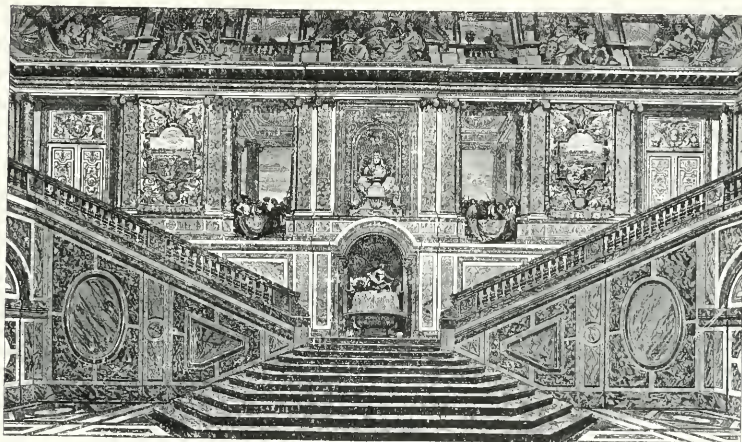
Il faut noter en outre que Ficoroni, parmi les statues exhumées dans les fouilles faites à Rome et aux environs de 1690 à 1750, indique comme trouvé en 1702 à la montée de l'Esquilin, « dove si va al monastero delle Turchine, un gruppo di un Tritone che teneva stretto un Satiro per portarlo via[2] ». La description, les mots en particulier « che teneva stretto... per portarlo via » s'appliquent de tous points à notre groupe, sinon que le personnage emporté est un Silène plutôt qu'un Satyre[3]. Ficoroni ajoute que la statue avait probablement servi d'ornement à une fontaine, « come si può argomentare da una crosta di tartaro che si vedeva nella bocca del Satiro, come suol avvenire per le deposizioni dell' acqua corrente ». Ici encore, à la seule réserve que l'eau était lancée par le Triton et non par le Silène, et qu'il faudrait par suite admettre une légère confusion, l'accord avec Ficoroni se maintient : l'avant-corps du Triton, en effet, est percé dans toute sa hauteur, depuis la calotte du crâne jusqu'à la base, pour donner passage à une conduite dont le déversoir se faisait par la bouche. Jamais d'ailleurs, semble-t-il, le Triton emportant un Satyre mentionné par Ficoroni, sur l'emplacement duquel il ne donne aucun renseignement, n'a été signalé dans aucun musée, ni collection. Il y a donc presque certitude qu'il faut y reconnaître le marbre de Versailles, dont la découverte, à laquelle nous pourrions ainsi remonter, se doit précisément placer vers cette date.

Le groupe récemment entré au Louvre, intéressant par lui-même, l'est encore davantage par son histoire.

« Après avoir monté les onze marches à pans du premier perron, écrit M. de Nolhac à propos de l'escalier des Ambassadeurs, on trouve au palier central une niche d'où [illegible] cascade, première et peut-être unique adaptation d'aussi puissantes masses

1. W. Amelung, *Satyrritt durch die Wellen*, *Strena Helbigiana*, p. 5.
2. [illegible] *Miscellanea filologica, critica et antiquaria*, t. I, p. cxx, n° 7.
3. [illegible] de Triton s'appliquerait sans difficulté au Centaure marin, mais, remar[illegible] qui lui donne ce caractère est due au restaurateur.

d'eau à la décoration intérieure de nos maisons royales. Les gravures de Surugue nous montrent une grande nappe, qui tombe dans une vasque de marbre et s'échappe dans une cuve inférieure par un masque de bronze et par la gueule des dauphins de bronze qui soutiennent la première [1] ». Au-dessus de la nappe notre groupe, malgré sa petitesse, se laisse reconnaître. Surugue, d'ailleurs, l'a également gravé à part [2]. M. de Nolhac, aussi bien, après avoir indiqué dans une note comment le groupe de la fontaine du grand escalier figure aujourd'hui au musée du Louvre [3], continue : « Dans les premiers temps, ajoute une description, cette fontaine était composée d'un superbe



L'Escalier des Ambassadeurs au château de Versailles.
Gravure de Surugue montrant l'emplacement du *Centaure enlevant un Silène.*

bassin de marbre soutenu par des dauphins de bronze; deux tritons dessus supportaient une coquille de marbre, ornée d'un masque qui jetait de l'eau dans un panier rempli de coquilles; ce panier formait une nappe d'eau, qui se déchargeait par un autre masque et par les deux dauphins, le tout en bronze. Mais ce dessin ne subsiste presque plus aujourd'hui : on a substitué aux deux tritons un groupe antique de marbre blanc : c'est le bonhomme Silène emporté par un centaure marin [4] ». Le savant historien de Versailles a bien reconnu, en effet, que l'arrangement représenté dans l'estampe n'est pas antérieur à la fin du règne de Louis XIV. Il en trouve la preuve

1. P. de Nolhac, *la Création de Versailles*, p. 118.

2. *Catalogue des planches de la Chalcographie du Louvre*, n° 1739. Il est à noter que la main droite du Silène saisit la queue du Triton au lieu de tenir une patère.

3. *La Création de Versailles*, p. 228.

4. *Ibid.*, p. 118.

dans un paiement du 6 avril 1713 : « Aux sculpteurs, maçons et autres ouvriers, qui ont été employés à faire la niche et le modèle de la nouvelle fontaine du Grand Escalier de marbre du château de Versailles, 644 livres, 17 sols, 8 deniers[1] ».

La même conclusion se pouvait déjà tirer des différentes descriptions de Versailles. Felibien s'en tient au passage suivant, assez vague :

> Une espèce de niche se présente en face dans le mur. Il en sort une source d'eau qui forme comme trois napes de cristal en tombant successivement dans quatre bassins ornez de coquillages, de festons, de masques et de deux Dauphins de bronze doré qui jettent encore de l'eau dans le bassin d'en bas[2].

La comparaison des éditions successives de Piganiol de la Force est plus instructive. Dans les deux premières, en 1701 et 1707, la fontaine est ainsi décrite :

> Dans la face du palier, qui est au-dessus du perron, il y a une niche surbaissée, dans laquelle est un bassin de marbre soutenu par deux Dauphins de bronze ; au-dessus est une double coquille de marbre, ornée d'un masque qui jette de l'eau et forme une nape qui, après être tombée dans un bassin de marbre, se décharge enfin par un autre masque et par les deux Dauphins[3].

Vient-on, au contraire, à la troisième édition, publiée en 1713, on lit :

> Au-dessus est un groupe de marbre blanc et antique. C'est le bonhomme Silène, emporté par un Centaure marin. Ce monstre a la figure qu'on donne ordinairement aux Centaures, hormis qu'au lieu de la croupe de cheval et des pieds de derrière, son corps se termine par une queue de poisson large et fourchue, comme celle qu'on donne aux Tritons et aux Syrennes[4].

Mais les circonstances mêmes qui amenèrent la transformation n'ont jamais été signalées. Il est curieux, à ce point de vue, de rapprocher les documents qui suivent, extraits de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*[5].

Le premier en date est une lettre de Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome, au duc d'Antin, directeur général des Bâtiments, datée du 4 juin 1712, où se trouve le passage suivant :

Poerson à d'Antin.

4 juin 1712.

> Le Prince Dom Alexandre, neveu du Pape[6], a fait réparer deux torses antiques représentant un homme marin, qui tient sur sa queue un Silène, dans le dessein d'en faire présent au Roy ; cela est assez beau, sans être toutesfois du rang des belles figures Grecques qui ont le premier rang, et même

1. *Ibid.*, p. 228.
2. *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, p. 87.
3. *Nouvelle description des chateaux et parcs de Versailles et de Marly*, p. 21-22.
4. T. I, p. 22.
5. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments (1666-1793)*, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par MM. A. de Montaiglon et J. Guiffrey, sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts. Paris, 1887-1905.
6. Il s'agit du futur cardinal Alexandre Albani, neveu du pape Clément XI. Né en 1692, il n'avait encore que vingt ans et ne revêtit l'habit ecclésiastique que l'année suivante, en 1713. Huit ans après, il recevait le chapeau des mains d'Innocent XIII. Grand amateur d'antiquités, il fut le créateur de la Villa Albani et des collections qui y sont rassemblées. L'hostilité d'un autre cardinal Albani devait [illegible] les Français, au moment des conquêtes de la Révolution, à faire transporter à Paris un choix [illegible]. Toutefois la plus grande partie fut restituée en 1815. Mais seules les pièces les plus

j'y ai esté plus d'une fois pour ayder au sculpteur, qui étoit assez embarassé dans cet ouvrage, quoiqu'il passe pour le meilleur restaurateur du païs [1].

L'occasion de mettre le dessein à exécution s'offrit d'ailleurs aussitôt : un nouveau nonce, Mgr Cornelio Bentivoglio, nommé le 24 octobre 1711, était sur le point de s'embarquer pour rejoindre son poste. Il était le messager indiqué pour se charger du présent.

Poerson à d'Antin.

25 juin 1712.

Monseigneur de Bentivoglio partit devant hier pour Civitá-Vecchia, où il doit s'embarquer sur les Gallères du Pape pour aller en France. Il fait porter le groupe de marbre que Dom Alexandre veut faire présent au Roy et dont j'ai eu l'honneur d'informer votre Grandeur [2].

Nul doute, par suite, que notre groupe n'ait été contenu dans une « grande caisse de statues pour le Roy », consignée à Marseille par le nonce et que signale une autre lettre du 7 août 1712 [3]. Restait à lui faire prendre le chemin de la capitale : le nonce avait eu une première audience à Fontainebleau, le 19 juillet ; le 23 octobre, il faisait son entrée à Paris et peut-être avait-il été précédé par le groupe lorsque, le 25 du même mois, Louis XIV le reçut à Versailles.

La satisfaction du Roi, comme aussi la date du placement du groupe, nous sont attestées dans deux nouvelles lettres. De la première, datée du 25 mars 1713, il apparaît que le prince Albani songeait à un nouveau présent, un tableau cette fois, et plus encore qu'il profitait de cette annonce pour s'enquérir, auprès du directeur de l'Académie, de l'accueil fait à son marbre.

Poerson à d'Antin.

25 mars 1713.

J'ai eu l'honneur de voir plusieurs fois le Prince Alexandre, neveu de Sa Sainteté, qui a dessein de faire présent d'un tableau au Roy ; mais les Beaux-arts sont rares à Rome, et jusqu'à présent il n'a rien peu trouver qui pût convenir. Le Prince m'a demandé plusieurs fois si votre Grandeur ne

celèbres reprirent la route de l'Italie. En présence des frais très élevés qu'entraînait le transport, le reste fut mis en vente et alla à qui voulut l'acquérir : le prince royal de Bavière s'assura de la sorte beaucoup de marbres pour la Glyptothèque de Munich. Il ne serait resté au Louvre qu'un certain nombre de bas-reliefs, quelques bustes et les quatre Satyres Atlantes de la salle du Tibre, gardés en vertu d'un échange, si Louis XVIII, presque aussitôt son avènement, n'avait en outre racheté vingt monuments considérés comme particulièrement intéressants. D'autre part, le cardinal Alexandre Albani, malgré le souci de ses collections particulières, contribua aussi grandement à l'enrichissement des collections publiques romaines. Clément XII lui acheta, en 1733, pour 60.000 écus, la suite nombreuse de portraits d'empereurs et de philosophes qui forme une des principales richesses du Capitole ; à cette série s'ajoutèrent bon nombre d'autres sculptures, sans parler des épitaphes du columbarium des affranchis de Livie, données ou vendues. Le Louvre, de cette manière, possède encore deux monuments qui avaient appartenu au cardinal Albani avant d'entrer au musée du Vatican et au musée du Capitole, un buste d'Antinous en divinité égyptienne et le sarcophage des Muses (*Catalogue sommaire des marbres antiques*, nos 433 et 475).

1. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. IV, n° 1604, p. 103.
2. *Ibid.*, n° 1607, p. 107.
3. *Ibid.*, n° 1635, p. 134.

n'avoit jamais fait l'honneur de m'écrire quelque chose du groupe de marbre qu'il a eu l'honneur de faire présenter à Sa Majesté. Je lui ai dit que non, sur quoi il me fit voir une lettre où on luy écrivoit que ce groupe avait eu le bonheur de plaire et qu'il estoit avantageusement placé dans Versailles [1].

L'oubli fut bientôt réparé et, dans sa réponse à Poerson, le duc d'Antin s'exprime en ces termes :

D'Antin à Poerson.

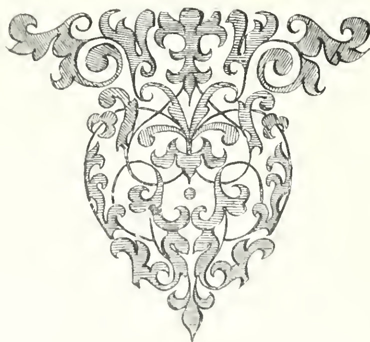
24 avril 1713.

Je suis étonné de ne vous avoir point parlé du groupe que Dom Albano a envoyé au Roy, puisque Sa Majeste l'a trouvé le plus beau du monde. J'en ai écrit une grande lettre à Dom Albano, qu'il a receue et à laquelle il m'a fait réponse [2].

Le plus beau du monde, tel avait paru à Louis XIV le groupe du prince Albani. Il fallait bien qu'il en fût ainsi, pour que le Roi n'hésitât pas, dans le dessein de lui donner une place, à faire modifier la décoration d'une des parties les plus somptueuses du château : c'est en somme à l'arrivée de ce présent que sont dus les changements apportés à cette date de fin 1712 ou commencement de 1713 dans la décoration du grand escalier de Versailles.

Étienne MICHON

1. *Ibid.*, n° 1686, p. 192.
2. *Ibid.*, n° 1693, p. 201.



BIBLIOGRAPHIE

Les Musées d'Europe. La Belgique, par Gustave Geffroy. — Paris, P. Lamm, 1906, in-4°.

Bruxelles, Anvers, Bruges, Malines, Gand, — les Van Eyck, Memline, Van der Weyden, les Breughel, Rubens, Jordaens, Van Dyck : avec ces villes et ces artistes, dit M. Geffroy, « nous feuilletons encore une fois le grand livre d'art écrit par l'histoire; encore une fois, nous allons essayer de retrouver dans les œuvres le caractère d'une race, la preuve des événements et des sentiments humains ».

Et l'auteur, comme il a fait déjà au Louvre, à Versailles, à Londres et en Hollande, prend texte des œuvres des musées pour s'élever à des considérations générales sur l'histoire de l'art de chaque pays. Mais ici, dans ce pays des Flandres où la peinture « est née et s'est développée longtemps dans des centres distincts, à l'ombre des églises monacales et des beffrois civiques, en confréries et en écoles », chaque ville a son importance propre et — le livre de M. G. Geffroy, avec son texte si attachant et son abondante illustration le prouve, — chaque musée représente un effort bien particularisé, une continuité de traditions fidèlement observées.

E. D.

Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemaelde und Studien, herausgegeben von Dr. Hugo von Tschudi. München, Verlagsanstalt F. Brückmann A.-G., 1906; in-f°; 100 marks.

L'Allemagne impériale honore ses grands hommes : quand Menzel mourut l'an dernier, Berlin lui fit des funérailles solennelles; une exposition, aussitôt organisée, offrit à l'admiration du public plusieurs centaines de ses peintures et de ses dessins, et voici que M. von Tschudi, directeur de la Nationalgalerie, publie, avec le concours de la maison Brückmann, la reproduction complète de son œuvre en couleurs, 157 tableaux à l'huile et 529 aquarelles, gouaches ou pastels, accompagnés de notices brièvement mais excellement rédigées par MM. E. Schwedeler-Meyer et J. Kern.

« Menzel, écrivait M. Louis Gillet, dans la pénétrante et spirituelle étude publiée ici-même, est un homme qui voit. Il est exactement, mais absolument cela et pas autre chose... Il ne médite pas, ne songe pas, ne pense pas ». On ne saurait mieux dire. En cet imposant recueil, où les peintures sont classées par ordre chronologique, on peut suivre pas à pas l'évolution de l'artiste : tant que la sensibilité reste fraîche, les choses charmantes abondent : partout où le goût de l'anecdote et du fait-divers ne vient pas gâter la vision, c'est la vie même, et la lumière saisie dans ses variations les plus délicates; mais, l'œil s'affaiblissant avec l'âge, il ne demeure plus dans les derniers ouvrages que des images sans beauté, trop exactes ou défigurées par le plus désa-

gréable esprit berlinois. Menzel n'était pas poète : il a subi le sort de tous ceux dont l'art ne s'est pas renouvelé par une forte vie intérieure.

Son œuvre n'en est pas moins d'un grand intérêt pour l'historien. La place qu'il occupa dans l'estime de ses compatriotes, les honneurs singuliers dont on l'accabla, suffiraient à nous avertir qu'il fut, en quelque façon, représentatif de son temps. Son art, qui commença par glorifier le fondateur de la puissance prussienne, son art réaliste et « terre à terre », qui ne s'embarrasse ni de pensée, ni de rêve, est bien l'art de cette Allemagne commerçante, industrielle et militaire, qui, depuis 1870, a recouvert la vieille Allemagne, poète, philosophe et mystique. M. von Tschudi dédie son ouvrage « à S. M. l'Empereur et roi Guillaume II, l'éminent ami et protecteur de l'art de Menzel » : rien de plus caractéristique.

Les éditeurs ont tenu à se rendre dignes d'un si haut patronage : l'exécution des gravures, la typographie, le papier, la reliure, tout concourt à faire de ce livre considérable un très beau livre.

P. A.

Le Peintre-Graveur illustré (XIXe et XXe siècles), par M. Loys Delteil, t. Ier. — Paris, l'auteur, 1906, in-fol.

L'auteur de ce catalogue raisonné, qui est lui-même un graveur apprécié, s'est donné pour tâche de présenter, sous forme d'inventaires illustrés, l'œuvre de certains peintres graveurs français et étrangers des XIXe et XXe siècles : Millet, Rousseau, Dupré et Jongkind inaugurent la série : Ch. Meryon formera le tome second.

L'ouvrage, dit M. Delteil, aura une double utilité pratique : d'abord, il facilitera les recherches aux amateurs d'estampes, car il contient le fac-similé de toutes les pièces mentionnées, sauf de très rares exceptions ; d'autre part, il mettra à la portée de tous, par la modicité du prix, des travaux exclusivement envisagés au point de vue documentaire.

De courtes biographies, accompagnées de notices bibliographiques, précèdent le catalogue de l'œuvre gravé ou lithographié de chacun des maîtres. Ce catalogue comprend : le titre, la dimension, la description des divers états et la reproduction de chaque estampe ; enfin, une indication des prix obtenus dans les ventes publiques, des renseignements sur certaines particularités « historiques », si l'on peut dire (détails de morsures, de tirages, faux, etc.), complètent, de la plus heureuse façon, le *pedigree* des diverses pièces décrites.

A une époque où le nombre des amateurs d'estampes va sans cesse croissant et où les instruments de travail sont mieux accueillis que jamais, nul doute que le *Peintre Graveur* n'obtienne auprès du public spécial le succès qu'il mérite.

E. D.

Vittore Carpaccio. La Vita e le Opere, par G. Ludwig et P. Molmenti. — Milano, Ulrico Hoepli, 1906, 1 vol. in-4°, 308 p., 225 ill., 62 pl. hors texte.

Voici un beau et bon livre, savamment préparé, clairement et agréablement écrit, magnifiquement présenté, que les auteurs et les éditeurs ont soigné avec le même amour. Vittore Carpaccio, le délicieux Carpaccio, le plus vénitien des peintres-poètes de Venise à la fin du XVe siècle, méritait bien cet honneur. Par deux monographies

antérieures, M. Molmenti s'était déjà bien essayé à la tâche. Son association fructueuse avec un érudit allemand aussi passionné que lui pour Carpaccio, le Dr G. Ludwig, mort par malheur avant l'achèvement de l'œuvre commune, lui a permis de reprendre ses premiers travaux sur un fonds de documents inédits très solides et très précieux. Nous savons, désormais, que Carpaccio n'est point un Dalmate, mais un pur et vrai Vénitien, d'une vieille souche locale, les Scarpazza. Nous savons que son maître fut, non pas Gentile Bellini, mais ce Lazzaro Bastiani dont Vasari avait fait deux personnages, si proche de Carpaccio, en ses toiles chaudes et savoureuses, qu'on le prenait communément pour son camarade ou son élève. Eh bien! non, Bastiani, d'une nombreuse lignée d'artistes, avait vingt ans de plus, et c'est chez lui que Carpaccio apprit son admirable métier. Un gros chapitre est consacré à Bastiani. D'autres chapitres, plus copieux encore, nous détaillent l'histoire, les mœurs, l'activité de toutes ces *Scuole* (confréries pieuses d'arts et métiers, secours mutuels, charité, enseignement, etc.), qui jouaient un si grand rôle dans la vie sociale à Venise, et dont Carpaccio fut, parmi d'autres artistes employés, le peintre le plus recherché et le plus aimé. C'est pour ces *Scuole* que le sincère et brillant conteur a déroulé le spectacle enchanteur de ses compositions les plus vivantes, colorées, expressives, les légendes de sainte Ursule, de saint Georges, de saint Jérôme, de saint Étienne, de la Vierge, les premières restées à Venise, les deux dernières dispersées entre Milan, Paris, Berlin, etc. On ne saurait trop recommander un travail si intéressant et si complet, si nouveau aussi par tant d'informations inédites, et développé avec la vivacité de forme, chaleureuse et souvent émue, que réclamait le charme naïf et noble du sujet traité.

Georges Lafenestre

Fra Angelico et Benozzo Gozzoli, le maître et l'élève, par Gaston Sortais. — Lille, Desclée, de Brouwer et Cie, gr. in-8°.

C'est une étude que le regretté Eugène Müntz trouva jadis « aussi substantielle que brillante », quand il la lut dans son premier état, c'est-à-dire sans illustrations.

Aujourd'hui, elle se présente transformée : elle est devenue un gros volume, où l'auteur ne se contente pas d'étudier les œuvres de l'Angelico et de son meilleur disciple, après avoir retracé un tableau de la vie florentine au xve siècle et de la lutte entre le spiritualisme et le naturalisme dans l'art à cette époque, mais où il donne, en outre, un catalogue de l'œuvre des deux artistes, une bibliographie et des illustrations.

Rien à dire des photogravures en noir, qui sont suffisantes. Mais le livre est également orné de quelques chromos, et c'est chose franchement regrettable : un tel procédé pour donner l'idée de l'œuvre de tels maîtres!

R. G.

Notes sur l'art japonais, par Teï-San. **La Peinture et la Gravure**. — Paris, Société du « Mercure de France », 1905, in-18.

Le collectionneur avisé qui se dissimule sous le pseudonyme de Teï-San va donner au public, en deux petits volumes, une histoire complète de l'art japonais, histoire si mal connue encore en Europe, bien que nos amateurs se soient attachés, depuis une trentaine d'années, à retenir en France les plus purs chefs-d'œuvre du Nippon.

Il était d'ailleurs impossible d'écrire plus tôt ce tableau d'ensemble. Tant que les merveilles léguées par l'antiquité dormirent dans le secret des temples, on put croire que l'art japonais n'avait pas d'histoire avant le XVII[e] siècle : mais du jour où ces trésors ont été exhumés, on s'est aperçu que, dès le VIII[e] siècle, une admirable floraison de chefs-d'œuvre avait commencé, que les grands collectionneurs, comme feu M. Gillot et feu M. J. Garié — notre collaborateur, M. Marcel Nicolle, le rappelait tout récemment dans le *Bulletin*, à propos de la vente de la galerie de ce dernier — étudièrent avec une prédilection marquée.

L'auteur du présent livre ne s'est point donné pour tâche de démontrer la supériorité de telle époque de l'art japonais sur telle autre, mais bien d'esquisser toute son évolution « après avoir étudié son mode de formation et les influences étrangères et religieuses qui y ont contribué », et en s'appuyant toujours sur les grands événements de l'histoire générale.

Ce premier volume, consacré à la peinture et à la gravure, augmenté d'un appendice donnant les noms et la généalogie des artistes, et enrichi d'un index bibliographique, est appelé à rendre les plus utiles services aux amateurs, de plus en plus nombreux aujourd'hui, de l'art japonais.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut*, par Albert SOUBIES, 2[e] série, 1816-1852. — Paris, E. Flammarion, 1906, in-8°.

— *Le Bienheureux Fra Giovanni Angelico da Fiesole*, par Henry COCHIN. — Paris, Lecoffre, 1906, in-16, fig.

— *Le Musée des Arts décoratifs. Le Bois*, par Louis METMAN et Gaston BRIÈRE, 2[me] partie : XVII[e] et XVIII[e] siècles. Paris, D.-A. Longuet, gr. in-4°, 60 pl., 40 fr.

— *La Peinture française au début du XVIII[e] siècle (1690-1721)*, par Pierre MARCEL. — Paris, Librairies-Imprimeries réunies, gr. in-8°, fig. et pl., 25 fr.

— *Histoire des peintres impressionnistes*, par Th. DURET. — Paris, Floury, pet. in-4°, fig. et pl. (en souscription), 25 fr.

— *Gustave Courbet, peintre*, par Georges RIAT. Avant-propos de Paul VITRY. — Paris, Floury, pet. in-4°, fig. et pl., 25 fr.

— *Louis-Pierre Deseine, statuaire (1749-1822)*, par Georges LE CHATELIER. — Paris, Librairies-Imprimeries réunies, gr. in-8°, fig., 10 fr.

— *Le Musée d'art (XX[e] siècle)*. — Paris, Larousse, in-4°, fig. et pl. ; par fascicules à 75 cent. l'un ; complet, 26 fr.

— *Les Arts et leur technique*, par Émile BAYARD. — Paris, Delagrave, in-8°, 3 fr. 50.

— *Le Retable de Beaune*, par F. DE MELY. — Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, gr. in-8°, fig. et pl., 5 fr.

— *J.-H. Fragonard, 1732-1806*, par Pierre DE NOLHAC. — Paris, Manzi, Joyant et C[ie], in-4°, fig. et pl. ; en souscription, 200 fr.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LA PEINTURE EN FRANCE AU DÉBUT DU XVe SIÈCLE.

LE MAITRE
DES
HEURES DU MARÉCHAL DE BOUCICAUT

Dans l'histoire générale de la peinture, il n'est pas d'époque qui soit plus décisive que celle qui correspond, pour la France, au règne de Charles VI (1380-1422). C'est pendant cette période qu'est véritablement née la peinture moderne, j'entends que se sont dégagés et définitivement affirmés pour l'avenir certains principes essentiels, qui n'ont plus cessé dès lors d'exercer une vivifiante action et dont relèvent encore les maîtres de nos jours. L'étude du modèle individuel, substitué à la répétition des formules conventionnelles, l'observation des aspects de la nature aboutissant à la création du paysage vrai, la découverte et l'application des règles de la perspective, la préoccupation de rechercher la couleur locale et le caractère historique : tels sont quelques-uns de ces principes. A la fin de la période en question, ont apparu sur la scène du monde, comme les suprêmes représentants des idées nouvelles, en

Flandre les van Eyck, en Italie Gentile da Fabriano, Fra Angelico et enfin Masaccio. Il suffit de citer ces noms pour indiquer combien un tel moment des annales de l'art est important à étudier.

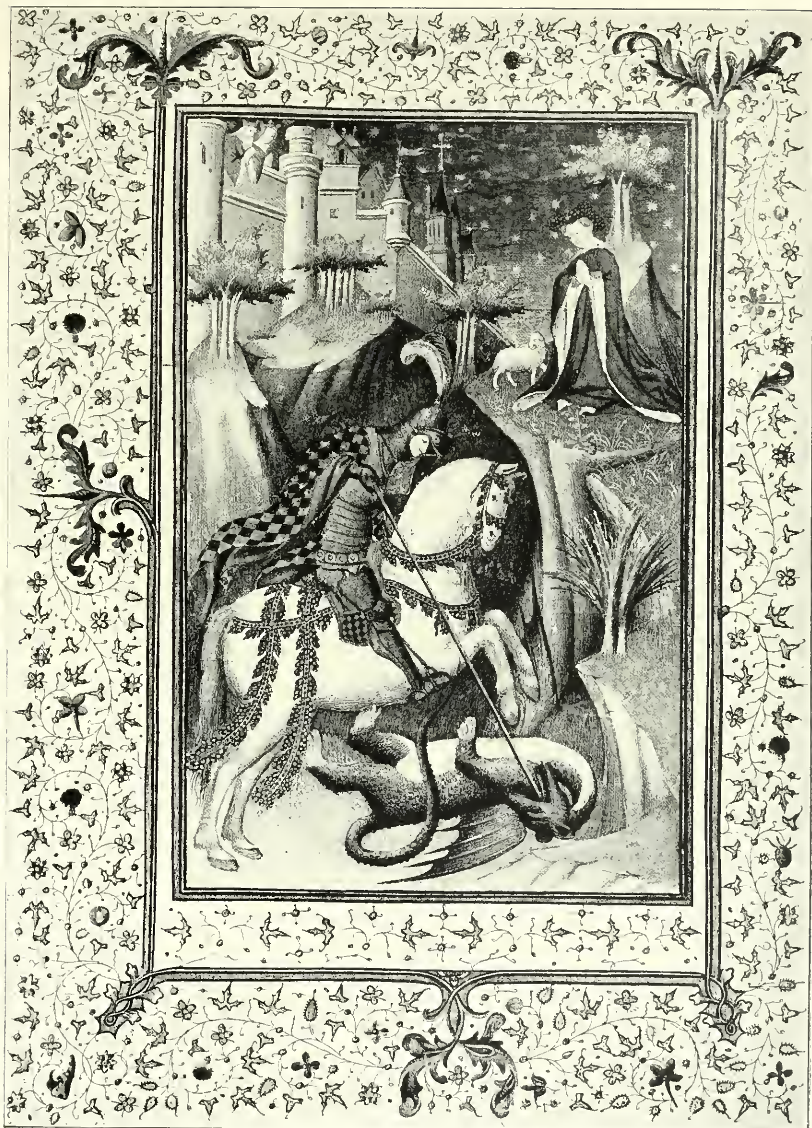
Dans le grand mouvement de rénovation qui s'est alors produit, la France a joué un rôle considérable. Nous possédons à cet égard un monument capital, qui nous montre quel point de maîtrise fut atteint dans le milieu créé par les rois et les princes de la maison de France, au plus tard en 1416. Je veux parler des miniatures des *Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, le trésor sans prix du musée Condé, à Chantilly.

Les miniatures exécutées pour le duc Jean de Berry dans le manuscrit de Chantilly[1] présentent une foule de traits qui intéressent à un très haut degré l'histoire des origines de la peinture moderne. Parmi ces traits on peut citer, entre bien d'autres, d'une part, la science du paysage et le talent pour le rendu, sous leur apparence réelle, des parties d'architecture; d'autre part, la tendance à élargir les sources d'inspiration par l'étude et l'imitation d'œuvres étrangères, et en particulier d'œuvres de l'école italienne, enfin, le souci de donner aux personnages, dans leurs vêtements, une apparence pittoresque, qui évoquât, autant du moins que le permettaient les connaissances de l'époque, l'idée des contrées lointaines où s'étaient jadis déroulées les scènes représentées.

Ainsi, sous les pinceaux des miniaturistes employés par le duc de Berry à décorer le volume de Chantilly, sont nées de délicieuses vues de la campagne française et d'étonnantes images d'édifices parisiens, tels que Notre-Dame, le Louvre, le Palais, la Sainte-Chapelle. Les mêmes pinceaux ont également produit de remarquables adaptations, d'après des compositions que les peintres italiens du XIVe siècle avaient traitées dans leurs tableaux et leurs fresques. Ou encore, quand il s'agissait de retracer des épisodes de la vie du Christ à Jérusalem et en Judée, la plus grande virtuosité a été déployée pour marquer ces épisodes d'un caractère accentué d'orientalisme par le choix des costumes et des types.

Reste une question à élucider. En dehors du talent d'exécution qui est admirable, faut-il, sur les points que nous venons d'indiquer, recon-

1. Toutes ces miniatures sont reproduites en héliogravure dans l'ouvrage que j'ai publié sous le [illegible] *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*. Paris, Plon, Nourrit et Cie, [illegible] l'étude de M. Bouchot dans la *Revue*, t. XVII, p. 213.



Le Maître des « Heures de Boucicaut ». — Saint-Georges tuant le dragon.

Miniature des *Heures du maréchal de Boucicaut.*

naître par surcroît aux miniaturistes des *Heures* de Chantilly le mérite de l'invention ? Ont-ils été les premiers en France à s'engager nettement dans les voies où ils ont si bien réussi ? Ou bien, au contraire, n'ont-ils fait que suivre un exemple déjà donné avant eux ? Une enquête sur les manuscrits à miniatures, entreprise depuis vingt ans et poursuivie à travers presque toute l'Europe, m'autorise à conclure dans le second sens : les auteurs des chefs-d'œuvre contenus dans le volume du musée Condé ont eu des précurseurs.

Ces précurseurs, il est vrai, sont restés loin de la perfection atteinte ultérieurement ; mais ils n'en sont pas moins dignes d'être étudiés. Aussi bien l'heure présente convie-t-elle à cette étude. On s'occupe, en effet, en ce moment plus que jamais, des van Eyck. Or, pour comprendre ce que furent les van Eyck, il est indispensable de chercher à reconstituer le milieu dont ils sont issus et où ils se sont développés. Jadis, on se contentait à peu de frais. On voyait dans le génie des van Eyck un miracle de la nature, quelque chose comme le produit d'une sorte de génération spontanée. Aujourd'hui, où nous devons être plus rigoureux que nos devanciers, il convient de se demander si l'éclosion de ce génie, au lieu d'être un point de départ, n'a pas été une résultante. Avec les van Eyck, certes, la fleur s'est merveilleusement épanouie. Mais cette fleur, d'autres n'avaient-ils pas commencé à la faire germer ? Ainsi donc, même sous le rapport de l'histoire générale de l'art, il y a une grande importance à tâcher de dégager un peu de l'obscurité profonde, où elles sont encore ensevelies, les physionomies de ces vieux maîtres, parfois assez humbles en eux-mêmes, mais qui ont été parmi les premiers à adopter les tendances libératrices développées ensuite au cours du XVe siècle, et dont la postérité a finalement bénéficié jusqu'à nos jours.

Étant donné le terrain sur lequel nous nous plaçons, le côté chronologique joue un rôle capital, et, pour rester dans la rigueur scientifique, il ne faut pas se contenter de vagues appréciations fondées sur le style, il faut avoir des éléments de dates indiscutables, fournies par des documents précis.

Or, pour un de ces maîtres, précurseurs encore insoupçonnés, il se trouve que nous possédons une série de miniatures peintes de sa main dans un livre d'Heures qui existait déjà, tout terminé, antérieurement au

17 août 1402. Nous pouvons, par conséquent, présenter le maître en question comme un artiste qui était en pleine possession de son talent dès le début du xve siècle. C'est à ce maître que nous allons nous attacher. Ajoutons qu'une autre particularité encore contribue à le rendre intéressant. Les manuscrits permettent de reconnaître en quelle ville s'est écoulée une partie de sa carrière, et cette ville, où a fleuri notre très ancien adepte des idées modernes, a été Paris.



LE MAITRE DES HEURES DE BOUCICAUT.
LA MARCHE AU CALVAIRE.
Miniature des Heures du duc de Berry (ms. 11 060 de la Bibliothèque de Bruxelles, p. 186).

L'œuvre capitale de notre maître, au point de vue du nombre et de la beauté des morceaux de peinture qui la composent, consiste en une série de quarante-trois grandes miniatures à pleines pages, qui illustrent un livre d'Heures exécuté pour le maréchal de France Jean Le Meingre, dit Boucicaut deuxième du nom, et pour sa femme, Antoinette de Turenne.

Les *Heures du maréchal de Boucicaut*, après avoir eu, au cours des

siècles, cette étrange fortune d'appartenir successivement à deux maîtresses de rois, Diane de Poitiers et Henriette de Balzac d'Entraigues, marquise de



SIMONE DI MARTINO. — LA MARCHE AU CALVAIRE.
Musée du Louvre.

Verneuil, ont été ramenées d'Angleterre en France, en 1887, par M. G. de Villeneuve, jadis président de la Société des Bibliophiles français. Depuis

la mort de M. de Villeneuve, elles font partie des merveilleuses collections de Mme Édouard André.

M. G. de Villeneuve a consacré au manuscrit dont il était propriétaire une érudite publication[1]. Il a établi que le volume, avec sa très luxueuse illustration, avait été exécuté entre 1396 et 1416, limite de temps qui peut même très vraisemblablement être réduite à la période encore plus restreinte de 1399 à 1407. M. de Villeneuve a aussi indiqué que la main qui avait peint les miniatures du volume pour le maréchal de Boucicaut avait également exécuté les images d'un autre livre d'Heures, qui appartient à la Bibliothèque nationale de Paris, ms. latin 1161.

L'observation du savant président de la Société des Bibliophiles français était parfaitement exacte. Mais il existe bien d'autres manuscrits à miniatures dans lesquels on peut reconnaître, sans aucune hésitation possible, l'intervention du même miniaturiste, que je proposerai d'appeler, pour la suite de ce travail, le « maître des *Heures de Boucicaut* ».

Ce miniaturiste est, en effet, parmi tous ses contemporains, un de ceux dont le style individuel est le plus aisément reconnaissable quand on est familiarisé, par une longue pratique, avec les créations de la peinture au temps des premiers rois de la maison de Valois. Sous son pinceau, on voit sans cesse réapparaître, pour les têtes des personnages, certains types de prédilection, qui deviennent autant de points de repère. Dans ses visages, très souvent le maxillaire inférieur est trop développé et sa courbure est reportée beaucoup trop en arrière, parfois jusqu'à l'aplomb de l'oreille, ce qui donne de la lourdeur et de l'empâtement aux joues. Le rendu des yeux et des bouches dérive de formules spéciales, qui sont passées en habitude. Le dessus de l'œil est indiqué par une ligne d'épaisseur variable, tantôt droite, tantôt formant un peu l'accent circonflexe, mais qui, dans les deux cas, offre cette particularité que, au moment où elle arrive vers l'attache du nez, elle se relève nettement par un petit trait final lancé vers le front et qu'on pourrait comparer à une sorte de pointe de virgule renversée. Pour les bouches, le plus souvent, dans les figures masculines, les deux extrémités sont tirées vers le bas, de sorte que le

1. *Notice sur un manuscrit français du XIVe siècle. Les Heures du maréchal de Boucicaut.* [illegible] pour la Société des Bibliophiles françois, 1889. Gr. in-4°, avec planches hors texte. C'est [illegible] l'ouvrage que nous reproduisons la miniature de *Saint Georges tuant le Dragon*.

dessin général décrit un petit arc de cercle dont le sommet serait sous le nez. L'abaissement des coins de la bouche a cet effet, dans bien des cas, de donner aux physionomies quelque chose de maussade et comme d'ennuyé. Beaucoup de personnages sont représentés barbus, et un trait à relever, c'est que leurs barbes sont presque toujours très régulièrement taillées en carré, au lieu de former la pointe simple ou fourchue, ou les rouleaux frisés que l'on rencontre chez d'autres peintres enlumineurs du même temps. Enfin, les corps montrent une prédilection pour les statures élancées, et il peut arriver que les bustes soient un peu courts et les têtes un peu petites, par rapport à la longueur des jambes.



Le Maître des Heures de Boucicaut.
Nativité de la Vierge.
Miniature du *Lectionnaire*, ms. 33 de la Bibliothèque de Bourges.

Comme facture, le maître procède par une série de touches juxtaposées. Ces touches, il ne prend pas toujours assez la peine de les relier entre elles. Aussi, quand les proportions des figures atteignent une certaine dimension, l'exécution apparaît lâchée. Au contraire, plus les figures diminuent d'échelle, plus elles gagnent en délicatesse et en netteté. On pourrait même dire que, suivant les cas, le maître a comme deux manières, une manière plus large, mais plus grossière, et une manière plus travaillée et plus poussée comme fini.

On relève une dualité du même genre en ce qui concerne le coloris. Généralement les miniatures du maître des *Heures de Boucicaut* sont

peintes avec toute la gamme des différentes nuances; quelquefois, cependant, elles sont traitées plus ou moins comme des grisailles. Alors, ce que la facture a parfois d'un peu gauche se laisse voir plus à nu, et les pages en question prêtent souvent à la critique. Bien supérieures, en thèse générale, sont les miniatures entièrement polychromées. Notre artiste s'y tient toujours dans des tons très clairs et cependant harmonieux qui, combinés avec l'or, donnent dans l'ensemble un heureux effet décoratif. Il aime particulièrement à faire chanter ensemble un vert tendre et un vermillon gai, tous deux d'une note brillante. Il manque toutefois à son coloris d'être mieux fondu, et parfois le trop de limpidité des tonalités enlève de la solidité à l'accentuation des détails.

Tels sont les principaux traits d'après lesquels on peut arriver, en appliquant les règles d'une minutieuse critique d'observation, à retrouver et à grouper l'ensemble de l'œuvre du maître.

Cet ensemble se répartit, en dehors des *Heures du maréchal de Boucicaut*, sur un assez grand nombre de manuscrits, dispersés entre maintes bibliothèques publiques ou collections particulières. Il faudrait de longues pages pour décrire en détail tous ces manuscrits. J'énumérerai du moins ici brièvement les principaux d'entre eux.

Dans l'illustration de ces volumes, le rôle joué par notre maître est variable. Tantôt il apparaît comme l'auteur exclusif de toutes les miniatures. Tantôt il a travaillé en collaboration avec d'autres enlumineurs. Ces productions collectives elles-mêmes présentent des degrés au point de vue de la répartition du travail. Ici le maître des *Heures de Boucicaut* a été le protagoniste de l'œuvre, celui à qui ont été réservées les images les plus importantes par leurs dimensions, ou les plus en vue par leur place en tête des livres. Là, au contraire, les situations sont inversées et notre artiste est relégué à un plan secondaire, venant seulement compléter une série entreprise par d'autres que lui.

Parmi les manuscrits qui rentrent dans ce dernier cas, l'un se trouve être de première importance pour nous, à cause des éléments d'information qu'il offre sur l'époque d'activité et les tendances de notre artiste. Il s'agit d'un livre d'Heures, qui est conservé sous le n° 11060, à la Bibliothèque royale de Bruxelles. L'histoire de ce livre d'Heures a été reconstituée d'une manière certaine à l'aide des documents par mon illustre et

Eus in adiutori
meum intende
Domine ad ad
iuvandum me festina

[illegible]HES DE LA [illegible] DE LA [illegible]GE

[illegible] M[illegible] 4[illegible] la [illegible]theque M[illegible]

vénéré maître, M. Léopold Delisle[1]. Le volume a été exécuté pour le duc Jean de Berry. Un inventaire permet d'établir que, le 17 août 1402, ce livre était déjà, peut-être même depuis un certain temps, entièrement achevé, relié et incorporé dans les collections du duc Jean[2]. Un peu plus tard, entre 1403 et 1413, le duc de Berry le donna au duc de Bourgogne, et depuis lors il n'est plus sorti de la bibliothèque de Bourgogne.

Dans ce manuscrit viennent d'abord deux superbes miniatures, célèbres et plusieurs fois reproduites[3], qui constituent comme une sorte de diptyque et mettent en présence, d'une part la Vierge assise, de l'autre le duc de Berry en prière, sous la protection de ses patrons saint Jean-Baptiste et saint André. Ces deux pages sont dues à un maître de premier ordre, supérieur comme science technique à notre artiste même, mais qui est toujours resté tant qu'il a travaillé, jusque vers 1409, immuablement inféodé aux vieilles doctrines. Le comte Robert de Lasteyrie a montré qu'il fallait reconnaître dans ce maître fidèle à l'ancienne tradition, non pas André Beauneveu, auquel on avait d'abord songé, mais Jacquemart de Hesdin, peintre qui fut très en faveur auprès du duc de Berry[4]. A la suite de ce diptyque, les Heures de Bruxelles renferment encore dix-huit autres grandes miniatures à pleine page. Dans celles-ci, ce n'est plus le style ni la touche de Jacquemart de Hesdin que nous pouvons reconnaître, mais bien toutes les particularités spéciales à notre maître des *Heures de Boucicaut*, dans ce que j'ai appelé sa manière large. Si jamais deux séries d'œuvres ont été peintes par la même main, ce sont bien ces dernières miniatures et celles qui ont été exécutées pour le maréchal de Boucicaut dans le volume appartenant aujourd'hui à Mme Édouard André.

Des dix-huit miniatures en question qui suivent le diptyque de Jacquemart dans les Heures de Bruxelles, la première semble imitée du susdit diptyque ; elle réunit dans un seul tableau la Vierge et le duc de

1. L. Delisle, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*. Paris, 1880, in-8°, p. 295-303.

2. Il est inscrit dans un « inventoire des livres, joiaux et autres choses estans en librairie de Monseigneur..., fait le XVIIe jour d'aoust, l'an mil CCCC et deux ». Voir la publication de M. J.-J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*. Paris, 1894-1896, 2 vol. in-8°, t. II, p. 120 et 132.

3. Ces miniatures, déjà reproduites en gravure au trait, ont été publiées pour la première fois d'après des photographies par Mgr Dehaisnes, dans son grand ouvrage sur *l'Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*. Lille, 1886. 3 vol. in-4°.

4. Comte de Lasteyrie, *les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*, dans les *Monuments et mémoires de la fondation Piot*, t. III, p. 70-119.

Berry, en oraison devant elle avec ses deux saints patrons. Les autres images représentent des sujets traditionnels dans les livres du même genre : scènes de la Nativité et de l'Enfance du Christ, Couronnement de la Vierge au ciel, épisodes de la Passion, enfin service funèbre pour l'office des Morts. Toutes ces miniatures sont de dimensions relativement fortes, mesurant environ 165 millimètres de hauteur sur 105 millimètres de largeur, et plusieurs d'entre elles déroulent des compositions développées à multiples personnages.

Voilà donc une importante série créée par le pinceau de notre maître à une date antérieure au milieu de l'année 1402. Or, dans cette série, notre artiste, rompant avec les habitudes conservées par Jacquemart de Hesdin, applique déjà nettement les principes nouveaux. Dans ses grandes miniatures de Bruxelles, les scènes sont comprises avec un parti pris analogue, en thèse générale, à celui qu'on adopterait encore de nos jours pour une peinture religieuse. Les personnages sont disposés d'une manière pittoresque, sur des plans différents qui se succèdent les uns en arrière des autres. Dans les lointains, on voit des villes, des collines, des arbres qui se profilent, avec une recherche encore très gauche, mais cependant reconnaissable, des effets de perspective. D'autre part, certains ajustements visent à la couleur locale : aux scènes de la Passion prennent part, pour se rapprocher du récit sacré, des personnages auxquels l'artiste a cherché à donner un aspect d'Orientaux ou de guerriers romains. Enfin, ce qui est du plus vif intérêt, on constate une influence extrêmement accentuée de l'art italien. Ainsi *la Marche au Calvaire* reproduit un thème que les peintres des écoles florentine et siennoise du XIVe siècle ont plusieurs fois répété, qui a servi notamment, pour ne citer qu'un exemple, à Simone di Martino, dans un petit panneau qui est au musée du Louvre. Même observation pour *la Descente de Croix*, qu'on peut rapprocher d'un autre panneau du même Simone di Martino, appartenant au musée d'Anvers.

Emploi, comme cadres des scènes, du paysage naturel, recherche de la couleur locale, imitation des œuvres de l'Italie : l'introduction de ces divers traits dans l'illustration d'un volume exécuté en France n'est pas spéciale à notre maître des *Heures de Boucicaut*. Mais on ne pourrait en citer d'autres exemples qui soient d'une date authentiquement aussi

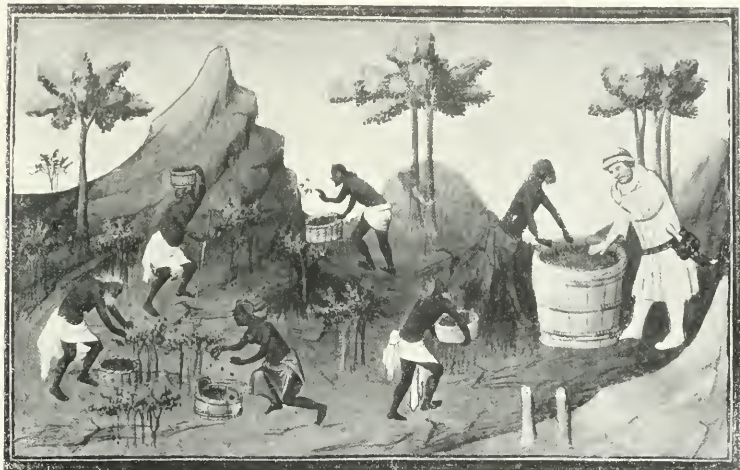


Le Maître des Heures de Boucicaut. — Jean sans Peur, duc de Bourgogne, recevant l'hommage d'un livre.

Miniature du *Livre des Merveilles du Monde*, ms. fr. 2810 de la Bibliothèque Nationale, f° 226.

ancienne que celle à laquelle nous fait remonter le manuscrit n° 11060 de la bibliothèque de Bruxelles.

Ce manuscrit de Bruxelles vient de nous montrer notre maître travaillant pour le duc Jean de Berry, mais au second rang, après Jacquemart de Hesdin. Le même fait s'est répété à propos de deux ouvrages exécutés pour le même duc ; un *Lectionnaire* en 4 volumes, que le duc donna à la



LE MAÎTRE DES HEURES DE BOUCICAUT. — NÈGRES FAISANT UNE RÉCOLTE.
Miniature du *Livre des Merveilles du Monde*, ms. fr. 2810 de la Bibliothèque Nationale, f° 84.

Sainte-Chapelle de Bourges (bibliothèque de Bourges, n°s 33 à 36) et les *Grandes Heures* du duc, qui furent terminées en 1409 (Bibliothèque Nationale de Paris, ms. latin 919). Dans les *Grandes Heures*, telles qu'elles existent aujourd'hui avec de graves mutilations, la part de Jacquemart de Hesdin est tout à fait prépondérante. Notre maître des *Heures de Boucicaut* n'y a peint que trois images d'un intérêt secondaire [1] et peut-être quelques-unes des figurines disposées sur les marges en manière de grotesques. Dans le *Lectionnaire de Bourges*, son lot est un peu plus consi-

1. Ms. latin 991, fol. 74, 84 et 110.

dérable. Il y a introduit, entre autres miniatures, la jolie *Nativité de la Vierge* dont nous donnons la reproduction[1]. Remarquons qu'aucun de ces manuscrits n'est plus récent que 1409. C'est donc seulement dans les toutes premières années du xv[e] siècle que notre maître a mis son pinceau au service du duc de Berry, et encore, je le répète, toujours placé en sous-ordre par rapport à Jacquemart. Un inventaire du duc de Berry, parlant des *Grandes Heures* (ms. latin 919 de la Bibliothèque nationale) signale dans ce volume des peintures « de la main de Jacquemart de Hesdin et *autres ouvriers* de Monseigneur ». C'est parmi ces « autres ouvriers » du duc, comme le prouve l'examen du ms. latin 919, que se trouve obscurément confondu notre maître des *Heures de Boucicaut*.

Mais celui-ci a pris sa revanche avec un autre prince de la famille royale, le duc de Bourgogne Jean sans Peur. Entre 1404 et le 1[er] janvier 1413[2], il a enluminé pour Jean sans Peur un superbe exemplaire du *Livre des Merveilles du monde*, conservé à Paris (ms. français 2810 de la Bibliothèque Nationale), et, cette fois, c'est notre maître qui règne dans le volume comme auteur principal de l'illustration. Il a bien laissé à deux collaborateurs assez médiocres le soin d'exécuter une portion des deux cent cinquante-neuf miniatures secondaires du livre[3]. Mais il en a aussi peint lui-même un grand nombre, de préférence au début du volume, et surtout il s'est réservé exclusivement toutes les grandes miniatures-frontispices, au nombre de sept, qui ouvrent chacune des divisions principales du texte.

Ces grandes miniatures sont traitées dans la manière large de l'artiste, par conséquent un peu lâchées d'aspect. Il faut toutefois faire exception pour l'une d'elles, représentant l'offre d'un livre au duc Jean sans Peur[4]. Celle-ci, que nous reproduisons, a été l'objet de soins particuliers. Les miniatures plus petites, au contraire, appartiennent en général à la manière

1. Une autre miniature exécutée par notre maître dans le tome III de ce *Lectionnaire* (bibliothèque de Bourges, ms. 36, fol. 17 v°), renferme un portrait du duc de Berry. Cette page est malheureusement usée par le temps.

2. Le manuscrit a été exécuté pour Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Or, c'est en 1404 que [illegible] Peur a succédé au titre ducal de son père, Philippe le Hardi. D'autre part, le manuscrit a [illegible] assez tôt pour que le duc de Bourgogne ait pu l'offrir, aux étrennes de janvier 1413 (n. s.), [illegible] duc de Berry.

3. Il est bon de signaler qu'une de ces miniatures secondaires, au folio 42 v°, repeinte ou [illegible] est très postérieure d'époque aux autres.

4. Ms. français 2810, fol. 226.

finie du maître. Aussi sont-elles plus agréables de dessin et de coloris. Ce qui est très remarquable dans ces peintures, c'est le côté d'orientalisme que nous retrouvons ici, beaucoup plus accusé encore que dans le livre d'Heures de Bruxelles. Les sujets le comportaient d'ailleurs, car le *Livre des merveilles du monde* est la réunion d'une série de relations de voyages effectués en Asie. Notre maître des *Heures de Boucicaut* s'est efforcé, dans le manuscrit français 2810, de donner à ses compositions la plus grande part possible d'exactitude, non seulement par les costumes, mais, dans certains cas, par le choix des types. Ainsi, dans deux de ses petits tableaux, il a représenté des nègres à peu près nus [1], avec une vérité qui n'a peut-être jamais été dépassée dans les livres à images, jusqu'au jour, relativement tout récent, où la photographie est venue renouveler les bases de l'illustration des récits de voyages. Et, remarquez-le, — j'insiste sur les constatations chronologiques parce qu'elles ont leur éloquence — c'est avant le 1er janvier 1413, date la plus récente que l'on puisse faire intervenir à propos des œuvres de notre maître, que celui-ci savait déjà peindre ces nègres si réalistes.

Comte Paul DURRIEU

(A suivre.)

1. Ms. français 2810, fol. 83 et 84. Nous reproduisons une de ces miniatures.



MAURICE ACHENER

PEINTRE ET GRAVEUR



Né à Mulhouse en 1881, formé à Strasbourg et à Munich, peintre et aquafortiste, Maurice Achener est un des plus curieux artistes du groupe de la Jeune Alsace. Son œuvre déjà considérable abonde en recherches originales. Achener connaît l'art d'éviter les redites et de fuir la banalité. Il a les vertus de sa race obstinée et hésitante. Il veut être le poète de l'aube, du soir, des saisons et des silhouettes qui défient l'aquafortiste.

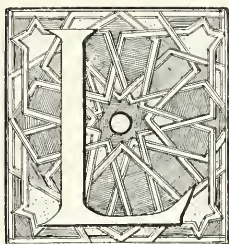
Il note minutieusement le pittoresque du pays natal, le village où règne l'art populaire, Strasbourg avec sa cathédrale et ses toits aux gigantesques greniers, les bords du Rhin et de l'Ill. Des études du Tyrol nous le montrent traduisant le grandiose des panoramas, leurs détails d'une beauté mélancolique, l'indescriptible Salzkammergut. D'autres notes sur Bruges sont d'une poésie aimable, saine, discrète.

Aux expositions de Berlin, de Munich, de Strasbourg et de Mulhouse, l'artiste fut distingué par les collectionneurs. Fixé à Paris, il y trouve le complément de la vie alsacienne, la source séculaire où viennent puiser les artistes d'Alsace, la cause de leur originalité dans l'art moderne allemand où la destinée les classe. Il vient de débuter au salon de la Société Nationale où nous retrouvons, non seulement les estampes, mais les portraits et les paysages de ce délicat analyste.

André GIRODIE


Achener

ESSAI DE CLASSEMENT DES TISSUS COPTES



Les fouilles faites depuis une vingtaine d'années dans les nécropoles égyptiennes du commencement de notre ère ont mis au jour une quantité considérable de tissus plus ou moins décorés. Beaucoup de ces documents nous sont parvenus dans un tel état de conservation qu'il nous est possible d'en étudier désormais les techniques artistique et industrielle. Résumant les observations que nous avons pu faire en les examinant, nous avons été amené à en déduire un classement chronologique méthodique, qui nous paraît rationnel.

L'usage a consacré à ces étoffes égyptiennes la dénomination de *tissus coptes*. Le monopole de l'industrie textile était-il en Égypte aux mains de la secte chrétienne dite *copte*? Toutes ces étoffes sont-elles même de fabrication égyptienne?... Acceptons le vocable sans le discuter, puisqu'il a fait fortune. Remarquons toutefois que sous le nom de tissus coptes sont compris des spécimens antérieurs au christianisme, tandis que d'autres sont manifestement musulmans.

On donne également à ces tissus le nom de *gobelins coptes;* en voici la raison : M. Gerspach, alors administrateur de la manufacture nationale des Gobelins, eut l'idée de faire copier par ses ouvriers quelques spécimens de ces étoffes, et les résultats obtenus l'amenèrent à conclure qu'elles avaient été fabriquées sur des métiers dont les éléments essentiels étaient analogues à ceux des métiers modernes de haute et basse lisse. Le mot « gobelins » est alors pris comme terme générique, servant à dési-

gner un tissu tapisserie [1]. Comme dans tous les tissus exécutés sur métier de tapissier, on trouve dans les tissus coptes des relais et des liures caractéristiques : le relai est cette solution de continuité de la trame, nécessitée par certains changements de couleurs, certains contours verticaux : la liure est un croisement de fils de trame destiné justement à rattacher les relais.

Disons avant tout que, jusqu'au VIIe siècle, les tissus coptes ne contiennent pour ainsi dire pas de soie. La soie était évidemment connue en Occident, mais seule la Chine possédait les secrets de la sériciculture et du dévidage du cocon. La matière première revenait, par suite, dans les autres pays, à des prix tels, que le chatoyant textile n'était employé que pour rehausser l'éclat de quelques broderies, comme pouvaient être employés les métaux précieux ou les pierreries. Toutefois, on tissait de soie des étoffes extrêmement légères, transparentes, dans le genre des *byssi* antiques, fabriqués jadis avec les fibres d'une moule marine : le byssus. Les Chinois expédiaient la soie tout ouvrée « en uni »; pour se procurer des fils, on parfilait ces tissus.

Au commencement de notre ère, les Parthes gardaient soigneusement la route du Céleste-Empire et se réservaient ainsi le bénéfice de ses transactions commerciales avec le monde romain. Nous savons toutefois que, dans la seconde moitié du IIe siècle, une mission, partie de Rome en ambassade, passa par les ports de sa colonie égyptienne, le golfe Persique et l'Océan Indien, et que des relations directes s'établirent entre les deux empires. Ce qui n'empêcha pas la soie de se maintenir, jusqu'au VIIe siècle, à un prix correspondant à environ 70.000 francs le kilo.

Ce que nous prendrons pour certain — sans nous arrêter à quelques légendes sans fondement sérieux — sur l'introduction de la sériciculture, c'est qu'au VIe siècle, sous Justinien, l'Occident apprenait le fameux secret chinois de deux religieux, moines ou bonzes, qui apportèrent à Constantinople la précieuse graine dans des bâtons creux, des bambous.

Jusque-là, les textiles employés dans les tissus coptes sont le lin, la laine, le coton et aussi l'or, dont il nous a été permis de constater la pré-

1. Sur le métier du tapissier, chaque fil de chaîne est travaillé séparément par la navette, qui [illegible] d'une lisière à l'autre dans le métier du canut.

sence dans quelques rares spécimens. C'est surtout de ces tissus-là que nous nous occuperons aujourd'hui.

Colonie grecque au moment du démembrement de l'empire d'Alexandre, l'Égypte est romaine au commencement de notre ère ; elle deviendra byzantine sous Constantin, lors du transfert de la métropole à Byzance. D'autre part, une civilisation parallèle à la civilisation byzantine, celle des Perses de la dynastie sassanide, fournira une nouvelle clientèle au tissutier copte ; au VIIe siècle enfin, l'Islam triomphant trouvera en lui son premier

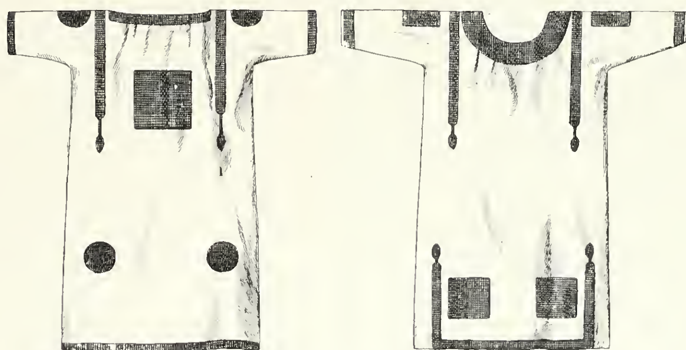


Fig. 1. — Types de tuniques byzantines.

ouvrier. Le Copte subira donc différentes influences, et si nous ajoutons qu'il avait lui-même un art particulier, nous croyons pouvoir diviser notre étude en cinq parties :

Tissus coptes à décor indigène ; tissus coptes à décor inspiré de l'antique gréco-romain ; tissus coptes à décor inspiré du byzantin ; tissus coptes à décor inspiré de l'art sassanide ; tissus coptes à décor inspiré du premier art musulman.

Il est bien entendu que les Coptes n'avaient pas le monopole exclusif du tissage. Si Rome elle-même n'était pas industrielle, la plus raffinée de ses provinces, la Grèce, la fournissait également de tissus, et, sans doute, d'autres centres aussi ; mais les spécimens en sont si rares que, pour

étudier l'étoffe des premiers siècles de notre ère, c'est une rare bonne fortune que cette abondante moisson faite dans les nécropoles d'Égypte, où la nature du sol nous a si bien conservé ce qu'on lui a confié jadis.

Avant de parler de l'ornementation des tissus coptes, nous dirons d'abord un mot de leurs diverses utilisations, ce qui nous donnera l'occasion de réflexions intéressantes au point de vue de la décoration en général. Il est regrettable qu'une grande majorité des échantillons qui nous sont parvenus se trouvent mutilés ou limités à la partie décorée, soit que le reste ait été détruit par le temps, soit que ceux qui les ont recueillis en aient supprimé les parties unies. Toutefois, quelques exemplaires plus complets permettent la reconstitution, et nous savons ainsi être en présence de pièces de costumes, de coussins funéraires ou parfois d'étoffes de tentures qui, repliées sur elles-mêmes, servaient à maintenir le cadavre dans une position déterminée, ou, formant linceul, servaient à l'envelopper.

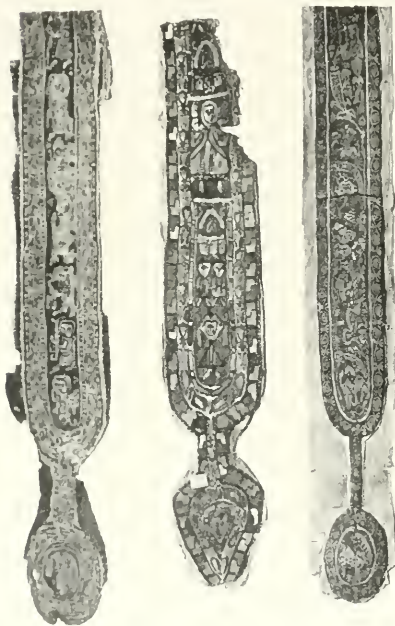


Fig. 2. — Bandes décorées.

Le costume comportait deux pièces principales : la tunique et le manteau. La tunique, plus ou moins longue, avait à peu près la forme des gandouras usitées de nos jours en pays musulman, sorte de chemise telle que la représente la figure 1. Des galons ou des bandes décorées bordent le cou, les manches, le bas de la tunique. De chaque côté du cou, deux bandes verticales terminées le plus généralement en forme de fer de lance (fig. 2), passent du dos à la poitrine. Il est probable qu'il faut voir là

un souvenir du costume militaire, le rappel des courroies qui maintenaient les deux parties de la cuirasse : plastron et dossière ; et nous ajouterons que ces mêmes bandes, s'élargissant et s'allongeant, seront le principe des broderies d'orfroi de certains costumes liturgiques.

Sur les épaules et sur les cuisses, des empiècements de formes diverses, ronds, carrés, foliacés, étoilés, etc., apparaissent en même temps que d'autres plus grands au milieu de la poitrine et du dos, parfois aussi à diverses places du bord inférieur. La tête passait à travers une ouverture ménagée entre les deux épaules : simple entaille horizontale ou échancrure circulaire. Ces tuniques étaient en général tissées d'une seule pièce, le devant et le derrière se recouvrant symétriquement, une fois le vêtement plié sur l'axe transversal du cou (fig. 1). Les parties décorées étaient appliquées sur le tissu de fond ou faisaient corps avec lui. Dans ce cas, il nous paraît que l'empiècement décoré, travaillé à part, était raccroché sur le fond comme la fleur d'une dentelle sur son réseau. Il est probable que, suivant la règle antique qui voulait que toute décoration fût l'affirmation d'une utilité, ces différents ornements à emplacements très déterminés eurent à l'origine une signification distinctive de grade ou de caste. Plus tard, le décor envahit le fond et, vers le v[e] siècle, toute l'étoffe est souvent ornée de détails. Telles tuniques de chevaliers

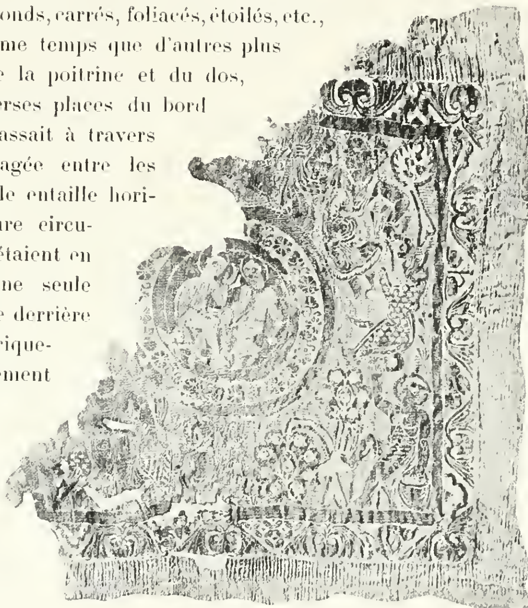


Fig. 3. — Tissu copte inspiré de l'art gréco-romain.
Décor pourpre sur fond écru (I[er] et II[e] siècles).
Empiècement de costume représentant un sujet en l'honneur de Bacchus.

byzantins présentent alors des centaines de figures diverses, brodées, peintes ou tissées, luxe anathématisé si fort par saint Jean Chrysostome. Il n'est pas indifférent de rapprocher cette constatation de la profusion analogue de détails ornementaux dont les architectures intérieures byzantines se revêtirent de la base aux voûtes, tandis que les premières églises de la chrétienté, par exemple, et avant elles les chambres décorées des catacombes, localisaient l'ornement, laissant nue la plus grande partie du mur. Il est évident que, dans ces abondances progressives de richesses, nous devons voir, ici et là, l'influence envahissante de l'Orient sur l'Occident.

Les manteaux sont de deux sortes : les uns de grands châles carrés, de longues écharpes à fond uni d'abord, où quelques parties seules étaient ornées, trouvaient leur élégance dans l'arrangement harmonieux des plis ; d'autres, à bords plus ou moins circulaires, étaient retenus sur l'épaule droite par des fibules ou des agrafes, de façon à laisser le bras droit libre, tandis que le gauche se trouvait recouvert ; tel, par exemple, nous apparaît Justinien dans la fameuse mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne.

On trouve aussi, dans les sépultures coptes, le corps revêtu, par dessus la tunique, d'une longue robe à grandes manches, ouverte sur le devant, et dont les parements sont bordés de larges bandes décorées. Ces bandes sont le plus souvent en soie, ce qui nous amène à penser que cette forme est postérieure au VIe siècle.

Les coussins funéraires, placés sous les pieds et sous la tête de mort, ainsi que les tentures repliées sur elles-mêmes dont nous avons parlé plus haut, nous fournissent d'autres exemples de tissus, tissés, brodés ou peints.

Tissus coptes à décor indigène. — L'art personnel des Coptes nous apparaît dans des compositions très sobres de couleurs, où, sur un fond sombre, noir ou pourpre, un fil écru, le plus souvent très fin, trace des zigzags capricieux d'entrelacs et de méandres géométriques. On avait pris d'abord ces tissus pour des broderies ; des expériences faites par M. Gerspach, aux Gobelins, il résulte que l'on est en présence d'un véritable [illegible] de poil », c'est-à-dire d'une exécution dite « à ressauts », obtenue

avec une navette spéciale, « la broche volante », dont le fil, rattaché à la chaîne, travaille en même temps que la trame et non au moyen d'une aiguille brodant après coup. Les compositions ainsi obtenues sont d'une

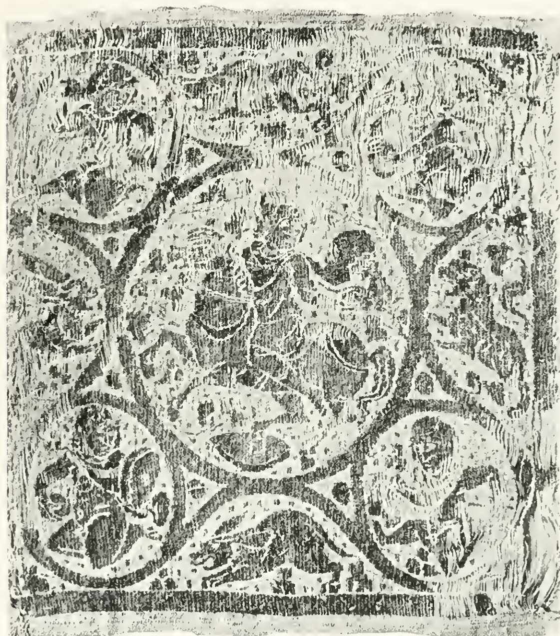


Fig. 4.
Tissu copte inspiré de l'art gréco-romain (IIe et IVe siècles).
Décor écru et pourpre avec taches de diverses couleurs.
Empiècement de costume.

grande variété ; elles offrent aux dessinateurs des combinaisons multiples, vulgarisées d'ailleurs par de nombreux albums, tant français qu'étrangers. Si, par analogie, nous rapprochons ce décor géométrique des combinaisons similaires de l'art des Phéniciens, si nous constatons par ailleurs qu'il fera le fond de la première ornementation musulmane, nous voilà tentés d'y

voir les manifestations d'un art de tradition exploité par la race. Toutefois, ces simples jeux de lignes qui s'enchevêtrent, ne les retrouvons-nous pas dans l'art populaire de toutes les civilisations primitives? L'Amérique préhistorique elle-même ne nous en fournit-elle pas des exemples?...

La flore et la faune sont également employées par les Coptes. La flore, très stylisée et comme aplatie, se présente à l'état d'ornement foliacé. La faune fournit quelques animaux : le lièvre, le guépard, le lion, quelques oiseaux, quelques poissons difficiles à déterminer. Nous considérons comme particulier aux Coptes un décor en semis, de feuillages, de corbeilles fleuries, de grappes de raisin à assez grande échelle, à coloris variés, mais d'un dessin rudimentaire. Souvent cet art copte indigène se lie intimement au décor inspiré de l'antique gréco-romain, du byzantin, du sassanide ou de l'arabe.

Art copte inspiré de l'antique gréco-romain. — Dans les tissus de l'époque où l'Égypte est colonie romaine, le dessin est plus correct, la coloration très sobre, en général ton sur ton. Les sujets évoquent ceux des vases gréco-romains : les jeux du cirque, la chasse, la guerre, l'Olympe et son inépuisable iconographie, où il n'y a pas une idée, même abstraite, qui ne soit représentée. Sans recourir au dieu lui-même, l'animal, la plante, l'accessoire qui lui étaient consacrés, étaient autant de ressources décoratives pour l'artiste ayant à exprimer l'idée que ce dieu personnifiait. C'est en déifiant toutes choses que les Grecs étaient arrivés à cette clarté de leur art où tout avait une signification ou une raison d'être.

Au commencement de notre ère, la palette ne comprend guère que la couleur « écru » et la gamme des pourpres (fig. 3). Vers le IIIe siècle, on tendra à y ajouter quelques tons, très sobrement d'abord et par taches épisodiques (bleu, jaune, vert), introduites dans l'ensemble comme des gemmes, le reste étant traité pourpre et écru (fig. 4).

Les animaux et les figures sont traités dans un esprit naturaliste et représentés en mouvement. Tant que l'inspiration reste antique — et ceci est très important — les différentes taches de la composition se pondèrent sans répétition symétrique de chaque côté de l'axe ; le motif principal lui-même rentre dans le genre de composition dite pittoresque (fig. 5).

On trouve dans cette catégorie de tissus coptes des spécimens d'une perfection et d'une finesse extraordinaires : on les croirait tissés de soie

(fig. 3). Ajoutons — il convient d'insister sur ce fait déjà signalé — que les parties décorées sont toujours réparties symétriquement sur le fond uni, mais chacune d'elles présente une composition distincte qui ne fait pas

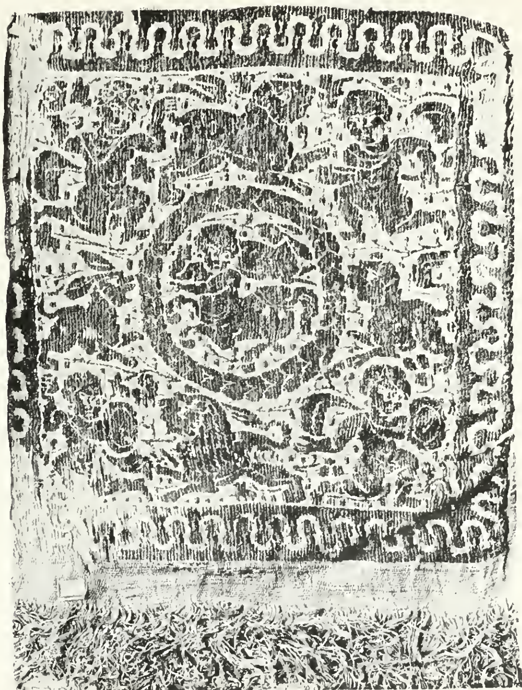


Fig. 5. — Tissu copte inspiré de l'art gréco-romain. Composition pittoresque.

partie, par conséquent, d'une ordonnance à répétition. C'est ainsi que, dans les architectures de l'époque impériale, les mosaïques, par exemple, présentent des compositions analogues où, dans une disposition à compartiments réguliers, les motifs diffèrent, se pondérant les uns les autres sans se reproduire symétriquement.

Art copte à décor inspiré du byzantin. — L'Égypte étant devenue colonie byzantine, les Coptes s'inspirent des goûts de la nouvelle métropole. Le dessin va perdre la correction qu'il devait à l'antique ; la coloration va devenir de plus en plus riche, éclatante et variée. La disposition

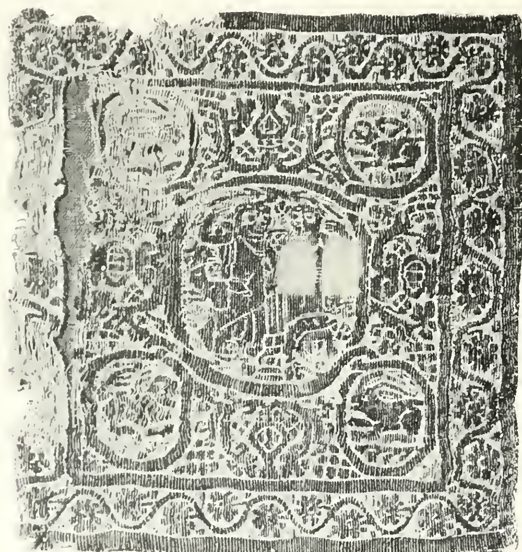


Fig. 6. — Tissu copte inspiré de l'art byzantin
à décor polychrome et symétrie verticale (IVe et Ve siècles).
Empiècement de costume.

générale comprend les mêmes cadres architectoniques, mais alourdis. Le sujet décoratif tend à se disposer symétriquement de chaque côté de l'axe vertical (fig. 6), jusqu'à devenir tout à fait symétrique (fig. 7). Les figures que l'on continuera de représenter en mouvement seront comme figées dans leur attitude, et c'est là une des caractéristiques de l'art byzantin, qui nous amènera peu à peu au hiératisme musulman. Plus on s'éloigne de Constantin et plus la richesse de la palette augmente, parallèlement à

la déformation du dessin. Le premier art chrétien est bientôt régenté par un formalisme rituel rigoureux, dont l'Occident ne s'affranchira qu'au moment de la Renaissance italienne.

Les sujets sont fournis par l'iconographie chrétienne : scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des Actes des martyrs, et ces motifs transportés de l'Olympe païen dans le mythe nouveau, tels que nous les



Fig. 7. — Tissu copte inspiré de l'art byzantin à composition symétrique et à décor polychrome sur fond pourpre (VIe et VIIe siècles).

Empiècement de costume représentant un personnage saint séparant deux combattants.

voyons exploités dans les revêtements décoratifs des architectures religieuses byzantines.

Art copte à décor inspiré de l'art sassanide. — Depuis qu'elle avait perdu son autonomie, la Perse avait plus ou moins accepté l'art et la religion de ses conquérants. L'avènement de la dynastie sassanide, au IIIe siècle, fut le signal d'une véritable renaissance religieuse et artistique tendant à revenir aux beaux temps des Cyrus et des Cambyse. Cent ans plus tard, la nouvelle civilisation est à son apogée ; Sapor II a reculé les limites de son royaume jusqu'en Arabie, conquis l'Arménie, l'Ibérie, et

s'est avancé jusqu'en Cappadoce. Les relations, alternativement pacifiques ou guerrières, de la Perse avec l'Occident firent se pénétrer les deux tendances d'art, au point que nous les voyons intimement liées dans les tissus des Coptes de l'époque. Même ceux-ci durent évidemment travailler des deux côtés de la frontière occidentale de la Perse sassanide.

Les tissutiers égyptiens empruntent aux dogmes et aux goûts de leurs nouveaux clients quelques motifs particuliers, que nous allons retrouver, soit isolés, soit unis aux différents décors de l'art copte proprement dit, ou de cet art mitigé de byzantin.

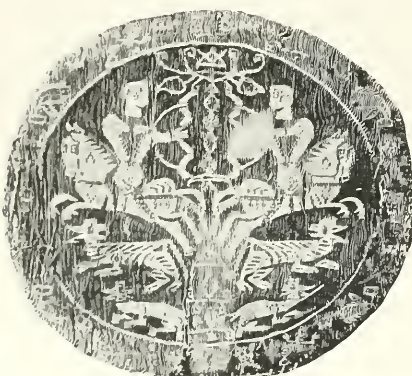


Fig. 8.
Tissu copte inspiré de l'art sassanide.
Chasseurs et animaux
séparés par une « pyrée » et un « homa ».
Empiècement de costume.

Parmi ces motifs, il en est deux principaux qui sont appelés à jouer un rôle important dans la composition. Ils subsistent même longtemps après, alors qu'ils sont devenus purement décoratifs, et qu'ils ont perdu la signification symbolique qu'ils avaient à l'origine. Ces deux motifs sont : le *Homa* ou arbre de vie ; la *Pyrée* ou autel du feu.

On sait que les disciples de Zoroastre adoraient le feu. Des tours élevées remplaçaient les temples en Perse ; à leur sommet brûlait le feu sacré entretenu par les mages : la *Pyrée* est un souvenir de ces autels.

Le *Homa* ou arbre de vie était pour les Perses le symbole de l'éternel renouveau des êtres et des choses. On le représentait à l'origine sous la forme d'un palmier, plus tard, sous forme d'une végétation plus ou moins fantaisiste, où paraissent simultanément fleurs, feuilles et fruits. Dans la plupart des compositions coptes à inspiration sassanide, nous voyons l'une ou l'autre de ces figures.

L'ordonnance de la décoration reste la même ; c'est la division en

compartiments géométriques, dans lesquels la composition demeure symétrique, comme dans les tissus d'inspiration byzantine, avec, toutefois, cette différence que dans les tissus d'inspiration sassanide les détails qui se repètent symétriquement de chaque côté de l'axe vertical sont séparés par l'une ou l'autre de ces figures symboliques : le *Homa* ou la *Pyrée* (fig. 8).

L'expression du dessin s'orientalise ; les figures animées s'habillent d'ornements, tout détail anatomique devient motif à rosaces, à rinceaux, à volutes ; les animaux domestiques se caparaçonnent : à leur cou, à leurs extrémités inférieures, à la queue, flottent des rubans plissés caractéristiques. Les vêtements des personnages dissimulent le nu, n'accompagnent plus le geste ; cheveux, barbes, poils, plumages, s'échafaudent en combinaisons géométriques.

Les mouvements immobilisés vont se répéter indéfiniment dans des ordonnances dont quatre, plus spécialement employées, doivent nous retenir : ordonnance de roues tangentes ou isolées (fig. 9), ordonnance losangée (fig. 10), ordonnance sur lignes horizontales (fig. 11), ordonnance de semis. Ces ordonnances seront employées tout aussi bien dans les tissus coptes à inspiration sassanide que dans ceux à inspiration byzantine.



Fig. 9.
Tissu copte
inspiré de l'art sassanide
à ordonnance de roues.

L'ordonnance rouée dérive évidemment du byzantin ; l'ordonnance sur lignes horizontales nous paraît au contraire d'origine sassanide ; c'est, en effet, la forme favorite des décors architecturaux de l'antiquité perse. Ses monuments nous offrent de longues façades, décorées de motifs qui se

répètent indéfiniment le long de lignes horizontales. Tels, par exemple, les archers et les lions du palais de Darius. L'ordonnance losangée peut dériver des deux inspirations : ici pour la répétition du motif, là à cause de sa division architecturale. L'ordonnance de semis enfin est franchement sassanide. La suppression de la liaison architectonique nous amènera aux enchevêtrements des détails décoratifs à répétition qui seront bientôt caractéristiques de l'art musulman. Ces différentes ordonnances resteront usitées avec le même principe de détail jusqu'au XIIIe siècle en Occident. En Orient, au contraire, l'évolution sera plus rapide.

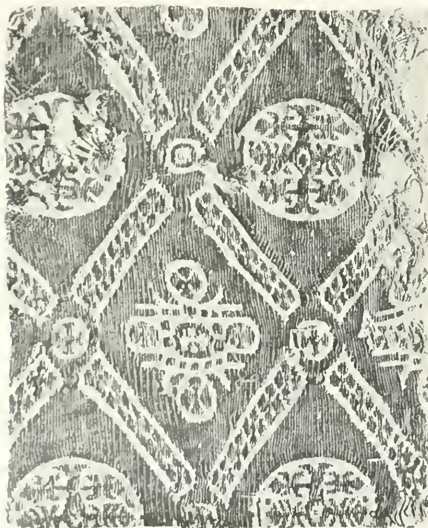


Fig. 10.
Tissu copte à ordonnance losangée.

Art copte à décor inspiré de l'art musulman. — Ayant envahi l'Égypte et la Perse, l'Islam y trouve ses premiers ouvriers d'art. En mépris des chrétiens, ce premier art musulman rejette tout ce qui les rappellerait dans le décor. Les Coptes replacent donc, pour leur nouvelle clientèle, les formules que nous avons classées comme leur appartenant en propre, leur adjoignant la représentation ornementale sassanide, et ceci d'autant plus qu'Ali, lieutenant et gendre de Mahomet, ayant amené la Perse au croissant, épousa la fille du dernier roi sassanide.

L'Islam trouve là à satisfaire son goût oriental pour le symbole par l'image extérieure des êtres : le lion, l'aigle seront la force, la puissance; [illegible] représentera la douceur, le paon la richesse, etc. Pour rendre

ces idées, il n'a plus besoin de représenter ces animaux sous la forme active et vraie, et il leur donnera l'expression hiératique.

Tout ce que nous venons de dire se rapporte surtout aux tissus fabriqués sur métier de lisse. Au VIIe siècle, la soie a pris une importance considérable dans la fabrication des étoffes précieuses. Au lieu d'être tissés en tapisserie, les nouveaux tissus le sont sur métier ordinaire, celui où la



Fig. 11. — Tissu copte inspiré de l'art sassanide à ordonnance sur lignes horizontales.

navette court d'une lisière à l'autre. Il est probable que les moines qui dévoilèrent à l'Occident la sériciculture purent également l'initier aux secrets des métiers très savants que la Chine avait peu à peu perfectionnés depuis des siècles. Les praticiens les plus experts restent confondus devant la technique des premières soieries occidentales, et il est évident qu'une telle maîtrise implique un outil longuement éprouvé.

Le décor varie peu. Comme nouveauté, pourtant, une suite de compositions à petits détails ornementaux mérite une mention spéciale. Les fouilles

d'Antinoé, si ardemment poursuivies par M. Gayet, nous en avaient révélé quelques spécimens. Depuis, l'érudit conservateur du trésor de Sens, M. l'abbé Chartraire, en a découvert de semblables dans des châsses dont les reliques, mélangées fâcheusement à certaines époques troublées, provenaient en partie, savait-on, du legs fait à la cathédrale par Charlemagne. Enfin, à l'abbaye de Moyac, un petit échantillon était conservé en même temps que la belle soierie sassanide qui enveloppait les reliques de saint Austremoine, apportées là jadis par Pépin le Bref. Notre examen a pu porter, en somme, sur une trentaine d'échantillons.

C'est par leur répertoire de motifs très limités qu'ils nous retiennent. Les combinaisons de ces quelques motifs, souvent très ingénieuses, varient seules les effets. Les limites de cet article ne nous permettent pas d'entrer dans plus de développement, mais il nous a paru intéressant de signaler au moins le fait. Ce procédé d'établissement de la composition a le même principe, en somme, que celui qui permettra aux musulmans de broder les complications les plus fantaisistes sur les thèmes les plus simples leur servant de point de départ. Nous pourrons bientôt, j'espère, entretenir les lecteurs de la *Revue* des tissus musulmans, et nous aurons ainsi l'occasion de nous étendre un peu plus sur la question.

Raymond COX.





LES SALONS DE 1906[1]

L'ARCHITECTURE

Du côté de l'avenue d'Antin, on a compensé le nombre si restreint des représentants de notre art en les logeant dans un hall d'escalier fréquenté, où M. de Baudot, réconcilié, a recommencé à exposer une variation sur le ciment armé qu'il affectionne et pratique, ainsi que M. Storez, auteur d'un théâtre en même matière. Il ne s'agit point pour eux d'œuvres exécutées, comme c'est le cas pour M. Guillemonat, dont les photographies orléanaises attestent la réalisation, pour M. Laverrière à Lausanne, pour MM. Sauvage et Lucien Roy.

Une importante composition, qui respire une saine odeur de construction possible, doit nous arrêter, c'est celle de M. Provensal, un des primés du concours ouvert par la famille de Rothschild pour la construction de maisons dites à bon marché, où les loyers peuvent ne pas être chers, quand les propriétaires y font des placements de dix millions à fonds perdus, ou plutôt à revenus destinés à constituer des filiales de la première maison bâtie. Plusieurs de ces types de constructions économiques figurent dans l'autre Salon, ce qui nous sert de transition pour en franchir le tourniquet,

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 367.

notamment le projet du premier primé, M. Rey, qu'il faut féliciter d'avoir tiré d'un sujet si légitimement monotone une impression d'art, à maintenir dans sa fraîcheur à l'exécution.

Qu'il nous soit permis, à propos de concours, de formuler ici bien énergiquement le vœu qu'on fasse plus souvent intervenir les architectes là où certain public semble trouver naturel qu'ils soient éliminés; témoin le triomphe exclusif de nos confrères dans la très belle occasion qu'a fait naître la question posée par la ville de Marseille, en vue de connaître le meilleur aménagement du vieux quartier à démolir derrière la Bourse : ils avaient pour concurrents des ingénieurs, des financiers, des entrepreneurs. C'est ainsi que M. Berteaux, ministre de la guerre, avait promulgué le programme d'une compétition pour la réalisation des meilleurs casernements, et, — phénomène qui traduit bien un état d'esprit spécial, — on n'avait oublié de convoquer que des architectes ! Il a fallu que deux Sociétés, qui représentent sérieusement cette corporation, s'adressassent au bon sens et à la volonté avertie du chef de l'administration des Beaux-Arts d'alors, pour qu'on renonçât à cette exclusion plutôt naïve.

Pourtant, à l'époque où existait un grand service des Bâtiments du Roy, — dont nous reste la trace affaiblie, menacée, fâcheusement amoindrie par la prétention malfaisante de chaque ministère à l'autonomie, — les mêmes hommes qui ont doté notre pays de palais admirés ont laissé des chefs-d'œuvre d'architecture militaire dans des casernes, dans des fortifications, des portes de ville, comme, dans d'autres pays et à d'autres époques, les San Gallo ont doté Vérone de morceaux de ce genre, saisissants pour les plus incompétents des touristes. Et chez nous, depuis 1871, quand il a fallu abriter tous les fils de France, appelés à prendre rang dans notre armée, l'habitude détestable, le parti pris irréfléchi, ont continué à confier le soin de couvrir notre pays de casernes à des officiers du Génie, estimables à tous égards pour d'autres besognes, mais auxquels on croit avoir appris toute l'architecture en un tout petit nombre de leçons traditionnellement réglées. Aussi ces constructions sont-elles le plus souvent de plan mal conçu, d'inexpérience notoire, et par conséquent rebelles à toute expression de beauté, si l'aphorisme célèbre a raison, qui dit que le beau est la splendeur du vrai. Pendant trente-cinq ans, on aura laissé passer chez nous l'occasion d'avoir des œuvres militaires, — variées

suivant nos matériaux, suivant les différences si suggestives de notre climat, — pour céder devant une uniformité administrative qu'il vaut mieux ne pas qualifier. Que les militaires pardonnent cette indignation à un artiste qui pourrait faire sourire en alignant ici de nombreux faits administratifs de cette force : aux Invalides, le Dôme seul est confié à un architecte des Bâtiments civils, tout le reste relève du Génie : ce sont des casernes !...

Quoi qu'il en soit, un morceau intéressant, un plan de casernement, reproduction pour le Salon d'un dessin encore actuellement soumis au jury spécial du ministère de la guerre, est exposé par M. Friésé, un architecte déjà très récompensé, doublé d'un ingénieur de l'École centrale.

A défaut de l'ouverture au public de l'exposition mystérieuse — pourquoi ? — du ministère de la guerre, nous avons cette étude consciencieuse, et il nous plaît d'annoncer qu'en ce moment même la ville de Montluçon a mis au concours un casernement. Petit fait, grande nouvelle, bien que les concours ne soient pas la panacée universelle.

Ils nous ont donné différents résultats. Pour le premier, ouvert par la Compagnie d'assurances à Madrid, le Phénix espagnol, la principale prime elle-même, attribuée à MM. Février père et fils, appelle une abondante élagation d'une floraison ornementale poussée à outrance dans une esquisse à réétudier. Le second a produit le théâtre de Calais, nouvelle œuvre exécutée de M. Malgras-Delmas ; son auteur, déjà connu par l'hôtel de ville de Saint-Quentin, procède quelque peu dans sa façade de l'excessive lourdeur qui est, — par une réaction un peu maladive, — l'écueil de la recherche actuelle de la puissance. L'œuvre est particulièrement riche et chargée de sculptures, ce qui a été, ou a voulu être, l'expression du caractère théâtral dans la façade principale. Le plan se compose bien ; la tenue d'ensemble en est méritoire, et l'ensemble, en somme, est digne de son auteur.

Mais de toutes les conceptions exposées où sévit la préoccupation de l'ampleur, il faut donner le pas à la plus considérable, à la préfecture de Limoges, exécutée en une pierre qui exclut volontiers les finesses décoratives, et a pu faire conclure au besoin de l'énorme par rapport à l'échelle générale de la ville. Élève de M. Laloux, artiste dont les œuvres portent la marque puissante, le disciple a outrepassé, comme il est d'usage, les qualités de son maître ; M. Godefroy, dont le nom est associé à l'admission

de tant d'élèves à notre École des beaux-arts, a tenu à honneur de faire montre de sa virtuosité en des lavis de proportions considérables, rendant compte de tous les détails de son étude.

Le plan général, constitué sur un terrain irrégulier, à pentes extérieures très accentuées, est excellemment composé, tant pour la partie administrative que pour le décor somptueux des réceptions. Il est ingénieux et large tout à la fois, et profite le mieux possible d'une surface où on a trouvé quand même un embryon de jardin, non pas celui que Mme la Préfète pourrait souhaiter pour ses enfants, mais un ornement central pour toutes les fenêtres de l'édifice. C'est probablement l'œuvre la plus importante exécutée en province au cours de ces dernières années; c'est, en tous cas, la plus grande en dimensions au Salon.

Avant de noter les œuvres d'imagination que les concours scolaires nous ont values, comme la gare sur le Bosphore de M. Lengyel et celle de MM. Boileau et Raguenet, ou les travaux que les subventions dites Chenavard ont permis à des jeunes gens d'entreprendre, comme le parc d'aérostation par M. Bans, la transformation en promenade publique de l'île en face de Rouen par M. Remaury, ou celle de la presqu'île entre le Rhône et la Saône, avec un théâtre découvert, d'allure antique, par M. Thiers, ou les thèmes des projets présentés par les concurrents du diplôme d'architecte, trop nombreux pour être cités, il faut signaler le nouveau projet de la transformation du Palais-Royal, dû à un artiste, M. Deverin, dont aucune œuvre n'est indifférente, soit quand il restaure, soit quand il invente.

Si pareille question avait été à l'ordre du jour, il y a cinquante ans, nulle difficulté financière n'en eût arrêté la solution : on était dans la période héroïque de la construction. On sait qu'elle faillit être résolue indirectement par une tentative avortée de la Banque de France, désireuse de s'agrandir, puis par des propositions folles de Tour Eiffel, de cirques, et de distractions de tout genre ; on constate que des artistes la tournent et la retournent, comme d'autres font de celles des grands espaces, places, squares, promenades publiques à créer, sans que conseillers municipaux, administrateurs ou fonctionnaires de la Ville ou de l'État en prennent souci.

Cela pourtant à l'exemple de Marseille, une belle occasion, pour



François Flameng. — Portrait de Mme C... et de sa fille.

notre municipalité, de passionner tous les intéressés en consacrant à l'ouverture d'un concours une centaine de mille francs !

M. Deverin présente deux solutions; mais l'une et l'autre coupent en deux transversalement le joli asile si sûr des enfants, des mamans et des bonnes, et je ne saurais pardonner ce crime inutile. A l'une ou à l'autre extrémité, soit! Mais de grâce, pas au beau milieu, en rompant tout le charme, toute la belle unité paisible des façades de Louis, pour faire aboutir une artère inféconde à la pitoyable façade donnée à la construction hybride qui a déshonoré la curieuse et ancienne Halle au blé.

Un autre morceau de Paris a tenté un audacieux; il est aussi à l'ordre du jour, mais dans des données plus modestes que celles acceptées ici par M. Coutan. Aucune considération, pas même un scrupule financier, ne l'arrête. Il s'agit de la reconstruction de la salle des séances de la Chambre des députés. M. Coutan, en mettant tout par terre, résout à sa façon une question politique interprétée il y a de longues années à Versailles. Il imagine de rapprocher de la Chambre le Sénat, considéré comme exilé au Luxembourg, et de leur donner comme trait d'union la salle du Congrès, dont le gardien aurait une belle sinécure. Histoire de caresser une noble étude de plan, une recherche de style, il compose en creux, en une énorme colonnade demi-circulaire, ce qui en ce moment se projette en promontoire entre le boulevard Saint-Germain et le quai d'Orsay, et supprime le pont de la Concorde. Sans risquer une controverse sur le choix et la solution d'un problème qui n'est pas posé en ces termes, louons la belle jeunesse qui s'entretient la main sur de pareils sujets et nous assure encore des générations capables de répondre à tous les appels, — comme tout récemment encore pour le concours de La Haye, — le jour où la République tiendra à honneur de laisser quelqu'une de ces grandes œuvres architectoniques qu'on accuse de ruiner un pays, alors que leur réputation contribue à attirer les visiteurs de toutes les parties du monde.

Nous louerons aussi la générosité de l'effort, l'ingénieuse complication, l'ambition du père de ce jeune M. Boileau, que nous avons vu traitant une gare orientale, qui, lui, s'attaque à une extraordinaire église catholique, sujet peu à la mode. La superposition des étages et des fenêtres nous a fait penser à la cathédrale des Mormons, à Salt Lake City, où il nous a été interdit de pénétrer : il aurait fallu aller jusqu'à la conversion. Enfin, nous

voudrions pouvoir nous étendre sur la curieuse étude de M. Lansburgh, pour une synagogue à San-Francisco, sujet devenu d'une cruelle et poignante actualité.

Les monuments religieux sont bien représentés au Salon; mais la place me manquerait pour célébrer le soin pieux, la rigueur respectueuse avec lesquels nos architectes mesurent, copient, restaurent les œuvres du passé, en des dessins dont le rendu semble presque traditionnel et sortant d'un même atelier pour aboutir aux collections des Monuments historiques. On paraîtrait commettre un abus de confiance en prolongeant cette station devant les dessins de M. Ypermann, le triomphe de la reproduction scrupuleuse: à plus forte raison en s'attardant à féliciter les auteurs des nombreuses aquarelles, groupées cette fois toutes ensemble, contrairement à une vieille tradition qui, en bouchant les coins vides, les mêlait aux grands rendus géométraux et sévères de l'exposition architecturale. On y trouverait des promesses ou des souvenirs de talent que j'éprouve quelque regret de couvrir d'une appréciation générale.

C'est déjà trop: je dois conclure. En présence d'un Salon qui n'offre pas, — comme il arrive quelquefois, — plusieurs œuvres de la plus haute valeur en concurrence, mais qui, tel quel, présente un ensemble d'efforts dignes de toute estime, on se dit qu'il est malheureux qu'un pays laisse sommeiller tant de talents. En province, il n'est pour ainsi dire pas d'œuvres importantes en route. Partout on attend : à Marseille, à Lyon, à Bordeaux, comme à Paris, pendant que les nouvelles d'Amérique sont comme des contes des Mille et une nuits. L'Assistance publique avait un ensemble de grands établissements hospitaliers à reconstruire; il semble que son effort s'éparpille sur une foule de petites améliorations confiées aux architectes que le hasard et la politique lui ont donnés. La Ville de Paris consacre un tel effort à ses circulations souterraines qu'on peut l'excuser de ne rien nous montrer qui soit digne d'elle au-dessus du pavé : ni expropriation ni construction.

« Pas d'emprunts, pas d'impôts nouveaux », a-t-on dit. Mais à ce régime il ne resterait que des rentiers apeurés; nulle initiative ne fournirait d'aliment à l'industrie et au commerce; nulle beauté ne sortirait de glorieux efforts. Le pays somnolent achèverait de descendre dans la puissance, — amoindrie chaque année, — des efforts des générations

précédentes, et la nôtre, pendant qu'on nous fait encore confiance, comme nous semblons le mériter avec les grands concours internationaux de Berkeley (San-Francisco) et de La Haye, aurait consacré toute sa vitalité à produire des artistes pour l'étranger. Si nous énumérions ce qui se projette et se poursuit aux États-Unis, par rapport à la façon misérable dont nous pourvoyons nos architectes, — quand s'offre une maigre occasion de



HENRI ROYER. — LE DÉPART DES BARQUES.
Dessin original de l'artiste, d'après son tableau.

rajeunir un service public, — que le qualificatif de Vieux Monde paraîtrait donc nous être justement appliqué !

Combien cruellement se gaspillent le temps et les ardeurs des jeunes en querelles stériles, en luttes de classes, de religions ou de philosophies, laissant l'action, la saine action créatrice à des rivaux contre lesquels nous semblons avoir peine à nous défendre, au lieu de chanter le clair, le noble cri : « toujours en avant », qui ne peut cesser d'être la devise de notre pays !

C'est en redescendant dans la grande nef de la sculpture, où se traduisent si fièrement les efforts et les succès qu'on peut attendre de notre initiative en art, que s'est le plus affirmée l'impression chagrinante dont cette étude du Salon d'architecture a été l'occasion.

J.-L. PASCAL

LA PEINTURE

II

Invoquant la renaissance du triptyque, le salonnier ne paraîtrait-il pas fort irrévérencieux en racontant *la Vie du peintre* à la manière de M. Léandre ? Ce Willette des « Champs-Élysées » écrit sur la toile une satire sans amertume en trois chants, où le rapin, d'abord inspiré par la seule Muse de Montmartre, finit, après noces et festins, en portraitiste arrivé des matrones moins idéales... L'évolution, d'ailleurs, n'est pas nouvelle, ni spéciale au Salon de la Société des Artistes français ! Dans cette cohue disparate de sujets et de tons, qui scandalisait déjà les amoureux d'art au temps de Mercier et qui signale encore cette CXXIV[e] exposition officielle depuis l'année 1673, la joie des découvertes n'en demeure que plus anxieuse parmi 1734 tableaux et 1044 dessins : ce n'est pas toujours sur la cimaise ni dans un milieu de panneau qu'on la trouve ! Mais, tandis que la Société voisine se ferme de plus en plus à l'art nouveau qu'elle appelait, celle-ci, d'aspect moins grandiose, devient le Salon de la jeunesse, grâce à la contribution des débutants des deux mondes : et, près de nos boursiers de voyage, nos prix de Rome ne sont point les moins audacieux à s'évader en pleine vie.

Les dieux s'en vont. Deux maîtres ne sont plus représentés que par de pieux hommages : M[me] Élisabeth Gardner-Bouguereau nous montre le regretté Bouguereau interrompu dans son labeur par *l'Appel d'en haut ;* voici *les Nymphes d'Alsace venant rendre un dernier hommage au Maître qui les immortalisa :* mais le pastiche de M. Zwiller ne remplace pas l'art d'Henner, dont voici le dernier portrait par M. Thaddée Styka. Pour éveiller l'idéal, M. Louis Beroud, fervent copiste, en est réduit à prier les chefs-d'œuvre



F. Cormon. — Le Duc Jean de Berry achète des objets d'art (Bourges, 1400).

Modèle de tapisserie pour la Manufacture des Gobelins.

du Salon Carré de quitter leurs cadres... L'idéal ne meurt pas : il se déplace ; il reparaît aujourd'hui dans une tendance décorative. Et c'est précisément encore la décoration qui se veut novatrice ici même : voici les manufactures de l'État admises au grand Palais; l'immense tapisserie des Gobelins interprétant *l'Hommage à Colbert* de M. Jean-Paul Laurens nous console de ne point revoir le dramatique plafond du théâtre de Castres, austère apothéose de la tragédie.

Innovation plus caractéristique des temps : la peinture décorative obtient une longue salle entière pour M. Henri Martin. C'est justice : il convenait d'honorer un imposant ensemble, de ne point fragmenter le décor d'une salle du Capitole de Toulouse, encadré de 87 études peintes ou dessins préparatoires; et le regard ne sait ce qu'il doit le plus admirer, de ce long effort ou du génie latent qu'il suppose. Une force qui s'exprime exalte le respect, surtout quand cette force est au service des plus humaines pensées. Selon la méthode habituelle à ce beau peintre qui pense en peignant, deux triptyques s'opposent, ou plutôt deux polyptiques, car des paysages sans figures prolongent et complètent la double trilogie lumineuse où la figure humaine accorde mystérieusement son être avec l'expressive évolution des saisons ou la fugitive magie des heures. Le reste est silence, avec la neige et la nuit...

Le Salon de 1903 nous avait déjà retenus devant les trois saisons de la nature symbolisant les trois âges de la vie; et l'œuvre a gagné, depuis, en unité radieuse, avec ses silhouettes robustes sur la verdure aux longues ombres. Aujourd'hui, ces trois saisons de la nature correspondent aux trois heures du jour à la ville : ici, maintenant, par contraste, le travail manuel des faucheurs courbés vers la terre s'oppose au travail intérieur des têtes levées vers le ciel ; l'instinct de l'âme est de regarder en haut : *ad sidera tollere vultus*. Mais le geste auguste des ouvriers du plein air fait paraître plus guindée la lente rêverie des citadins. Vigueur aux champs, angoisse dans la cité... Sur le fond méridional des façades rouges et blondes que reflète vaguement l'ardoise du fleuve, de modernes silhouettes passent, causant, lisant, rêvant ; un délicieux mouvement de tendresse appuie une blanche jeune femme au bras d'un vieillard. Les épisodes mêmes, les divertissements, diraient les musiciens, se répondent : insouciante enfance, trois fillettes roses mêlent ici leur ronde au rythme

espace des faucheurs ; là, des paysans bleus sont assis sur la berge verte. Et, de chaque côté des grandes scènes centrales, aube ou printemps, l'éternel amour ; puis le découragement solitaire, automne ou crépuscule de la vie : un homme s'en va, les bras au dos, la tête abîmée dans l'ombre...

Mais, dernier panneau sans pendant, quelle est cette apparition, sous l'ogive ombreuse du vieux cloître ? C'est la Beauté qui descend, comme la Foi, vers le peintre en extase... L'idéal résiste à la vie qui passe : aussi bien l'auteur a le droit de compter fièrement sur l'avenir. Celui que Puvis de Chavannes appelait son héritier n'a-t-il point construit son monument personnel, son temple à ciel ouvert ? Dorénavant, les muses virgiliennes n'y profilent plus leurs lyres et leurs ailes : la modernité l'habite : on dirait un défi jeté par le peintre aux esthètes latins qui jurent leurs grands dieux que l'idéal ne peut revêtir un costume actuel. Confiance dans la vie, dont la mâle probité rappelle les plus larges pages d'un Émile Zola, d'un Alfred Bruneau ! Même souffle universel, un peu âpre, dans le prélude de *Messidor* et dans la cadence des *Faucheurs*. Sans vains commentaires ni complications mystiques, cette réconciliation de l'art humanitaire avec la peinture décorative, dans l'atmosphère essentiellement moderne du paysage aux hachures vibrantes, a l'éloquence d'une visible symphonie qui réveille la pensée par les yeux.

Auprès d'un tel paysagiste, épris tout à la fois du réel et de l'idéal, tous les auteurs de triptyques pâliraient : M. Aston Knight confrontant les villes géantes, Paris, Londres, New-York ; M. Lucien Jonas, natif d'Anzin, définissant les hommes, les femmes, les enfants du pays noir ; M. Fournier-Sarlovèze, contant joliment les âges d'une vie heureuse ; M. Fouqueray, l'historien de la *Conférence d'Algésiras*, aussi froid reporter que Mme Cécile de Wentworth aux *Derniers moments de Louis XIII*. L'histoire, qui reste anecdotique avec la *Marie-Antoinette le matin de son exécution* de M. Robert-Fleury, remonte plus haut avec M. Toudouze, évoquant poétiquement *le Combat des Trente* au pied du grand chêne, carton de tapisserie, comme la vaste page où M. Cormon fait revivre ce collectionneur maniaque que fut le duc Jean de Berry ; M. Hoffbauer délaisse la modernité qui l'enfiévrait si fort pour inventer moins passionnément *le Triomphe d'un condottiere*. Préraphaélite avec la *Maternité* de M. Gotch, et noblement humaine avec le *Pèlerin d'Emmaüs* de M. Tanner, le coloriste point oublié

d'une *Résurrection de Lazare*, la peinture religieuse demeure tendrement mystérieuse avec l'*Addolorata* de M. Hébert, ce patriarche de notre art, ce vaillant doyen de nos peintres, qui l'entourent de leur unanime vénération.

Moins discret que la *Dame blanche* de M. Lorimer, M. Darien s'élance imprudemment *Vers l'amour*, ou plutôt, comme on l'a dit spirituellement, vers Besnard... La peinture décorative n'est pas à la portée de toutes les palettes; mais le succès ne se mesure pas plus à l'ambition qu'au format : *la Joie rouge*, de M. Rochegrosse, exhale, en sa cruauté d'opéra bruyant, une volupté beaucoup moins vive que les verdures fleuries, sans autres personnages qu'une adorable frise de moineaux francs, que M. Quost destine avec à propos aux salons moroses du ministère de l'Instruction publique, et dont la fraîcheur embaumée rejoint sans effort les meilleures heures claires de notre XVIIIe siècle français. Les plus désabusés reprendront courage en respirant cette atmosphère matinale : décorateurs de race, MM. Quost et Henri Martin ne croient qu'à la « toute-puissance silencieuse » de la peinture invoquée par Delacroix. Point de titre non plus sur l'envoi, toujours éminemment charmeur, de Mlle Dufau ; le catalogue dit seulement : *Frag-*



HENRI MARTIN.
PANNEAU POUR LA DÉCORATION D'UNE SALLE
DU CAPITOLE DE TOULOUSE.

ment de décoration pour la maison du poète Edmond Rostand. Et c'est encore une strophe du poème charnel où l'auteur de *l'Automne* rajeunit personnellement l'antique mythologie en y retrouvant le secret du monde : une volupté puissante, une douceur fière enveloppent d'une lumière nacrée ces torses de naïades qui lutinent des cygnes noirs au bord d'un bassin monumental ; la caresse des reflets et le baiser de l'atmosphère se jouent sur les gorges nues, tandis qu'un mystérieux joueur de flûte, couronné de chèvrefeuille, murmure à l'oreille d'une belle assoupie... Si Marie Bashkirtseff était le génie féminin de la psychologie, fouillant sans pitié les tares du visage, Mlle Dufau représente le génie féminin de la peinture, qui fait parler la forme et chanter la lumière ; la défunte était une âme slave ; elle est une âme grecque.

Ici donc, c'est une femme artiste qui poursuit poétiquement l'évolution décorative que nous avons constatée ailleurs, dans l'éclaircissement des sujets intimes par les procédés assagis de l'impressionnisme, et dont la peinture en plein air présente, cette année, deux remarquables défenseurs : M. Henri Marret, pour la vie laborieuse ; M. Raoul du Gardier, pour la vie mondaine. Celui-ci n'en est pas à son coup d'essai ; celui-là se révèle par un coup de maître. De pâte onctueuse et d'aspect doré comme une toile étrangère, l'*Après-midi d'automne* de M. Marret, avec la note rouge de ses lavandières étendant du linge entre les verdures, est une tendre harmonie de souffle encore tiède et de soleil déjà pâle : c'est peut-être bien l'ouvrage le plus captivant du Salon. C'est assurément la plus belle promesse d'un jeune. Elle brille discrètement parmi tant de compositions inspirées — plus ou moins — par la vie lumineuse ou maussade : *Une Place a Tunis, le soir*, de M. Gourdault ; *Au Pays d'Arles*, de M. Guédy ; *les Marsouins a la caserne*, de M. Martin-Gauthereau ; *la Soupe des pauvres*, de M. Jules Adler, ce poète de la souffrance, plus vraie que les *Déshérités*, de M. Belle ; *le Maréchal-ferrant*, de M. Pierre, émule des Le Nain ; les ouvriers de Mlle Desportes ; les Bretonnes de M. Henri Royer, cet observateur, ou de M. Joseph Bail, ce virtuose ; les Hollandaises de MM. Selmy, Pages, Villain, Pieters et Barthold, sans oublier les compositions familiales où se recommande sans apprêt *la Toilette*, de M. Desch.

Quant au snobisme élégant du *yachting*, il n'a point de chroniqueur plus avisé que M. Raoul du Gardier, qui nous entraîne aujourd'hui *Sur la*



Tamise, à travers une pénombre verdâtre et gris perle, où frissonnent les toilettes blanches et les jeunes cheveux ; nous connaissons, depuis 1904, l'aimable héroïne de ce *high-life* laborieux par désœuvrement. La tache incarnat d'un pavillon se découpe sur l'eau verte. Audacieux encore, l'auteur de *la Croisière* n'est point de ceux que gâte le succès. Il y a du talent aussi, mais plus de sécheresse, dans l'ascension *Vers les cimes*, que M. Dupuy, ce féministe, impose à sa blanche Parisienne guidée par un muletier pyrénéen. Et puis, le cadre paraît bien grand pour le sujet... Même reproche aux Provençales ensoleillées de M. Guillonnet, dont il faut préférer un minuscule, mais exquis *Foyer des artistes à l'Opéra-Comique, un soir de Grisélidis*, avec d'infimes silhouettes toutes ressemblantes : depuis le directeur-artiste jusqu'à chacun de ses pensionnaires ou de ses hôtes, chaque visage d'ombre ou de lumière porte un nom.

Ce ragoût de lumière colorée, qui est toute la peinture, et cet instinct des proportions, qui est l'art même, plus d'une fois la palette étrangère revient à propos pour nous les rappeler. N'est-ce pas, entre la survivance des maîtres et l'effort des jeunes, l'intérêt de ce Salon ? La palette anglo-américaine, affinée par Whistler, devient une rivale utile; et son plus brillant exécutant, M. Richard Miller, ajoute à ces multiples sujets d'émulation le bon exemple d'une curiosité toujours en éveil : il quitte les intérieurs sévères ou coquets, où les laques rouges luisent sur les bois de rose, pour étudier d'un œil plus amusé qu'indigné, mais original, la *Terrasse d'un café de nuit* : peinture savoureuse, œuvre de peintre, où le chant des complémentaires et l'éclat des claires toilettes ne font pas oublier la dégradation maquillée des physionomies. De cet art savoureux dans sa discrétion relèvent la jeune femme en rose et la rêveuse en bleu du très subtil M. George Aid, la jeune femme en vert de M. Mac Killop, la dame à l'éventail de Mlle Corson, la *Communiante* de M. Tucker, le *Music Master* et le *Sportsman* de M. Congdon, le *Bohême* de M. Hubbel, *l'Enfant au coq* de M. Russel, le sourire de la *Jeune Picarde* de M. Pearce. Plus austère, l'Allemagne nous propose le profil de la *Femme peintre* de M. Walther Thor, qu'il faut rapprocher de l'admirable *Artiste* esquissée par M. Schafer et du petit portrait de Mlle Marguerite Delorme par M. Gorguet, moins heureux dans son essor décoratif...

En Espagne, il est amusant de comparer le brio local de M. Bilbao,

l'auteur de *l'Aumône*, à l'observation voyageuse des peintres américains ou français, danseuse endiablée de M. Clarence Gagnon, fusées de MM. Charavel et Georges Bergès, *Toréador* sanglant ou *Chanteuse de zarzeluas* à la robe émeraude, étudiés un peu brusquement par M. Henri Zo qui fit mieux. En Belgique, c'est encore un Américain, M. Joseph Raphaël, d'ailleurs élève de notre Laurens, qui brosse en pleine pâte la page la plus curieusement profonde, où la blanche fillette à l'énorme nœud jaune et l'enfant violet apportent de beaux fruits mûrs pour la *Fête du bourgmestre Captain W. N. van den Broek*. Redingotes et chapeaux sont aussi flamands que ce nom. C'est d'un beau peintre. Et non moins flamands apparaissent tour à tour *l'Orphée* nocturne de M. Richard-Putz, *l'Aïeule* de Mlle Roszmann, *l'Extrême-onction* de M. Georges Dilly, moins profondément colorée qu'un Struys, mais saisissante avec l'éclat de la dalmatique et le solennel empressement du prêtre...

Confrontations très attachantes, où nos vaillants boursiers de voyage et nos prix de Rome émancipés n'auraient pas toujours le dessus! Évidemment, sous la même lueur crépusculaire, les *Sbarcatori*, signés par « Paul Sieffert, Rome, 1904 », et les *Facchini*, signés « Victor Tardieu, Gènes, 1905 », appartiennent à la peinture à la fois humanitaire et décorative qui, par sa facture autant que par ses dimensions, n'échappe pas aux reproches déjà formulés ; mais les intérieurs d'église de M. Fernand Sabatté tiennent vigoureusement auprès des deuils où se complait la maëstria britannique de M. Frank Spenlove-Spenlove ; MM. Devambez et Laparra sont des humoristes qui ne méconnaissent point les bienfaits de la couleur ; enfin, M. Lavalley peint le nu féminin dans une lueur, et M. Déchenaud réserve plus gravement les joies de la famille à la pénombre.

Le nu, c'est décidément le rêve un peu subtil de l'intimisme. Et le problème est malaisé, pour peu que l'intention reste pure! Plaintive et pourtant rose, la délicieuse petite *Nymphe Echo pleurant Narcisse*, du sculpteur Mercié, reste à peu près seule fidèle aux temps héroïques : le *Coquillage* de Mme Demont-Breton est l'ingénieuse fantaisie d'une amie de la mer et de la beauté ; la blanche *Paresse* de M. Raphaël Collin séjourne en un vague prudent ; mais, en l'absence regrettée de M. Ernest Laurent qui sut voir, un des premiers, de si jolis nus dans un décor vrai, la belle endormie, si bien coiffée, de M. Cancaret, et l'espiègle enfant,

non moins dévêtue, de M. Roberty, dans son cadre Empire, sont plus audacieuses de conception que d'exécution : le modèle se devine ; la vie manque. Qui saura donc exprimer la fraîcheur lumineuse et le beau désordre harmonieux d'une chambre matinale ou crépusculaire ? A moins de fréquenter *l'Académie* peinte par M. Rousseau-Decelle, il faut être poète pour déshabiller sans outrage la chaste intimité.

D'ailleurs, un sujet non moins délicat, quoique plus décent, n'est-ce pas la modernité dans son allure journalière ? Pour peindre le costume de son temps, et d'abord pour le voir, il ne faut porter, disait Théophile



C.-H. Dufau.
Fragment de décoration pour la maison du poète Edmond Rostand.

Gautier, « aucunes lunettes, ni bleues, ni vertes » ; il faut surtout « un peu du génie tout spécial » qui pressent l'âme sous la forme. Ce style recueilli, qui fut l'art profond de Fantin-Latour, se retrouve en quelques envois : le *Coin d'atelier* de M. Jean de la Hougue, la *Pianiste pauvre* de M. George Decote, une figure songeuse de M. Cazaban, les veillées sous la lampe de MM. Rieder et Chayllery. Bien des intimités sont des portraits anonymes : la très remarquable *Dame aux roses* de M. Selmy, les curieuses dames aux châles de l'Inde de M. Cauvy, les familles provinciales de MM. Grau et Fougerat, la vieille Auvergnate de M. Suau, le vieux paysan de M. Barian, la grisette positive de 1906, que M. Valérian, émule d'Evenepoël, campe sans mensonge, avec son long parapluie dans ses mains nues. L'obser-

vation redevient familiale avec la *Grand'mère* de M. Antonin Mercié, ce bel artiste français, à la fois énergique et fin, toujours sûr de lui-même, qui manie la brosse aussi poétiquement que l'ébauchoir et qui traite la vie avec autant d'amour que le rêve; elle se fait mondaine avec une *Fin de promenade* de M. Humbert : une aristocratique fillette sur un âne, qui fait penser au *Gilles* de Watteau. Félicitons enfin, cette année, comme il le mérite, M. Marcel Baschet qui rappelle ses fiers débuts avec une image profondément sentie de la vieillesse et d'excellents pastels de *M. et Mme Jules Lefebvre*.

L'élégance féminine a pour interprètes M. Jules Lefebvre en personne, M. François Flameng, M. Patricot, virtuose du blanc, M. Bellemont, portraitiste de *Mlle Mitzy Burger*, MM. Bridon, Birley, Roger, Léon Félix, sans oublier la dame au châle noir de M. Jastrebzoff, la blonde de M. Fechner, la petite *Germaine* de Mlle Haslip, la *Lisette* à la cravate corail de Mlle des Colayes. A côté du superbe et sévère profil de *Sir William Harcourt*, harmonie en noir et or d'un maître anglais, M. Cope, il faut citer parmi les portraits d'hommes le très vivant *M. Bischoffsheim*, par M. Bonnat : *M. Dujardin-Beaumetz* en veston bleu, par M. Déchenaud; *M. Émile Fabre* en robe rouge, par M. Brémond : *M. Boutroux* pensif, par M. Bouché-Leclercq : *M. Bedorez* à contre-jour, par son fils : *M. Déroulède* orateur, par M. Ferrier; *M. Mariani*, par M. Roybet; *M. H. Lefuel* en frac, par M. Monchablon : le sculpteur *Injalbert* en blouse d'atelier, par M. Calbet; *le Maharajah de Kapurthala*, par M. Chartran, une véritable châsse vivante surchargée d'or et de pierreries. Revoici groupés dans le même Salon les trois Laurens : et tandis que Paul-Albert reste fidèle à la fantaisie, le robuste Jean-Pierre évoque ses parents dans le moyenâgeux intérieur de la rue Cassini, gravement, comme son père fait chuchoter ses *Deux Calvinistes*...

Non moins austère avec *le Ruisseau* de M. Harpignies, le sentiment de l'univers s'exalte éloquemment sur les hauteurs où frissonnent le *Matin* d'ardoise et l'immense *Fin d'été* verdoyante du maître franc-comtois, M. Pointelin, ce poète des heures crépusculaires, ce libre héritier de Courbet, à qui le tendre Corot montra que « tout est blond dans la nature ». Auprès de ce poète insouciant du détail, retenons d'abord le poétique *Soir* à Versailles de M. Foreau, qui sème les feuilles mortes sur le bronze

terni du *Char embourbé*, la *Bretagne automnale* de M. Dabadie, les



A. Bartholomé. — Jeune fille se coiffant

pathétiques *Effluves de la Terre* de M Demont, *l'Entrée du Parc* de

M. Jamar, les fortes harmonies septentrionales de M. Bertram, les verdures stylisées de M. Stéfaniez, *le Printemps au marais* de M. Montézin. Il se peut que le paysage ne soit, comme disait Courbet, « qu'une affaire de tons »; mais, alors, il faut définir la peinture un métier au service d'une émotion, pour la traduire d'abord et la communiquer ensuite. On remonte le cours de cette sympathie mystérieuse devant quelques paysages étrangers. *Soir d'hiver* de M. Gorter, *Heure d'or* de M. Manning, symphonies de M. Warren Eaton, paysage historique de M. Wetherbee, *Printemps* de M. Hughes-Stanton, *Bateau de foin en Hollande* de M. Browne, verdures flamandes de M. Simons, lac alpestre de M. Possart, lever de lune de M. Quittner, marine de M. Olsson, pâturages corses de Mlle Morstadt. Sur les toits voisins de la Bièvre, comme au tournant bleui des rivières canadiennes, la neige inspire MM. Liénard et Suzor-Coté. La nuit radieuse a pour confidents MM. Tom Robertson et Cachoud. Les pierres de Venise, qui passionnent M. Le Sidaner, proposent à M. Saint-Germier des rêves masqués. Fleurs et natures mortes, enfin, *la Serre aux lilas* de M[lle] Marcotte, les *Œillets et violettes* de M[lle] Algie, les attrayantes grenades de M. Besson, les nappes blanches de MM. Jacques Simon, Schlegell, Henri Déziré, Patisson, prouvent à leur tour que l'intimité qui se veut désormais lumineuse, respirable et décorative, n'est pas fatalement l'ennemie de la belle matière, et que Delacroix avait raison de soutenir, en artiste, que l'exécution réputée matérielle est elle-même toute sentimentale.

RAYMOND BOUYER

LA SCULPTURE

La sculpture, cette année, est loin d'offrir une exposition banale. Je n'entends point que l'on se heurte à des chefs-d'œuvre à tous les pas. Mais l'on peut dire, pour la Société des Artistes français, que l'ensemble de la statuaire est bien supérieur à celui de la peinture.

Le cas n'est pas précisément le même à la Société Nationale, et le principal élément d'intérêt y manque aujourd'hui. M. Rodin, qui a triomphé à l'étranger, à Londres ou à Bâle, par d'incomparables ensembles, n'est représenté ici que par un buste en bronze, perdu comme un point noir

dans l'immensité du grand hall. Ce n'en est pas moins une effigie d'une mâle compréhension synthétique, celle de l'illustre chimiste Berthelot. Il y a, toutefois, MM. de Saint-Marceaux, Bartholomé, Dampt et Injalbert, qui sauvent la situation. Le premier expose un excellent buste de femme, le



DENYS PUECH. — LE CARDINAL BOURRET.
Statue en marbre pour le tombeau du cardinal Bourret à la cathédrale de Rodez.

second une *Jeune fille se coiffant*, taillée en pierre blonde de Lorraine, avec les modelés les plus souples et les plus doux que nous ayons caressés sur le granit des Égyptiens. C'est un exquis et rare petit chef-d'œuvre.

M. Dampt nous offre, de son côté, une exposition remarquable. Il a envoyé deux morceaux : l'un est une figure funéraire, d'une noble simplicité sculpturale, pleine d'émotion; l'autre est son propre portrait, taillé comme une image du XIIIe siècle, avec la fermeté, la décision et la délica-

tesse qu'on peut attendre de ce digne héritier des incomparables praticiens de notre art d'autrefois.

Quant au méridional M. Injalbert, il s'est tourné vers la Flandre gaillarde, mère de Rubens et de Jordaens, pour arrondir, dans la pierre grise, les modelés souples et gras de cette robuste *Bacchante soulevant un satyre.*

Les fins et les délicats ne manquent point d'ailleurs ici : ce sont peut-être les plus nombreux, car les forts y tournent volontiers vers l'exagération et l'excentricité. Au premier rang des esprits ingénieux, il faut placer M. Pierre Roche, soit avec son masque en plomb ou sa tête de Bretonne en granit gris et rose de Trégastel, d'un singulier accent hiératique et énigmatique qui rappelle l'art égyptien, soit avec sa fontaine monumentale, *Avril*, acquise par la ville de Paris, où il a assemblé, avec l'esprit et l'imprévu qui le caractérisent, la pierre, le bronze et la pâte de verre. M. L. Schnegg, connu par des bustes largement sculpturaux, envoie un beau morceau d'étude de femme aux seins lourds, auquel il ne faut pas chicaner son titre un peu ambitieux de *Vénus*, pas plus qu'à ce buste de vieille dame revêche, drapée à l'antique, que M. Bourdelle nomme *la Volonté dans la science*. Il y a encore du sculpteur belge, Bocquet, un charmant petit bronze, *Enfant espiègle;* et du regretté Nocquet, une *Ève* charmante; puis, M. Agathon Léonard, qui a vraiment trouvé sa voie avec ce peuple de figurines délicieuses, créées pour le biscuit, dans le goût tantôt des héroïnes de Gustave Moreau, tantôt des déesses voluptueuses de Clodion.

M. Michel Cazin, qui s'est mis à la sculpture, montre de véritables qualités de statuaire, notamment dans les deux têtes incisées largement dans le marbre gris ou rose, qu'il appelle *Rêverie* et *l'Enfance*. M. A. Cornu a soigneusement exécuté en bois un sérieux morceau : *le Pauvre honteux*. Il convient encore de signaler les envois plus ou moins importants de MM. Desbois, Fix Masseau, E. Carrière, Dejean et son petit monde animé de Parisiennes et de bacchantes, leurs aïeules; Cavaillon et ses *Travailleurs;* Mme Poupelet, avec des portraits, des études rurales et un *Christ*, dans le sentiment, un peu exagéré, des primitifs du Nord; enfin M. J.-L. Brown et ses savantes études de chevaux de course, comme Mme Marie Gautier avec ses spirituelles études de souris et de grenouilles.

Les envois étrangers sont nombreux. Nous en avons déjà signalé deux ...nes. La plupart se distinguent par leur manque de mesure, leur carac-

tère expressif jusqu'à la caricature et leur prétention au grandiose qui n'est que ridicule et pédante. Il est inutile de s'y arrêter. On regrette toutefois que le sculpteur belge Jef Lambeaux, le statuaire des passions



E. Frémiet. — François Rude.

humaines, n'ait pas montré avec une pareille élévation ses qualités mouvementées dans les deux groupes colossaux, *Martyre* et *la Joie*, d'un travail un peu gros et d'un accent plutôt trivial.

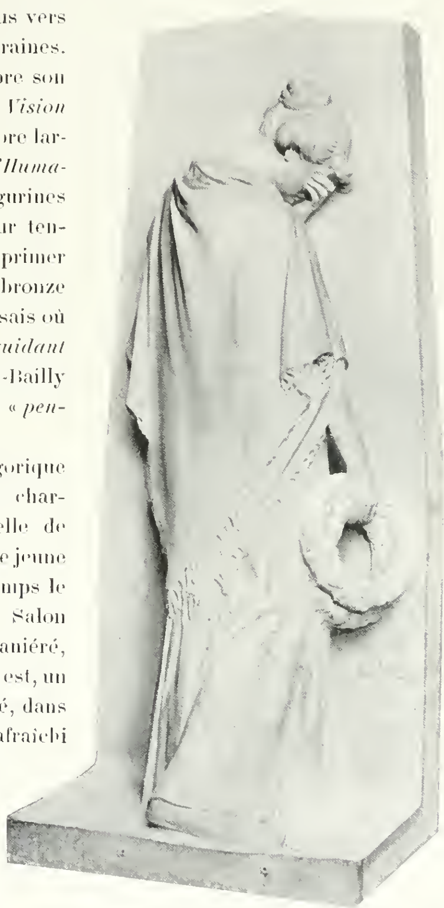
Nous entrons maintenant dans la Société sœur et voisine. C'est là vrai-

ment qu'on peut suivre l'évolution et les progrès de la statuaire, car, sauf les quelques grandes exceptions que nous avons notées, toute la haute production est ici, notamment celle des jeunes générations, même parmi les plus libres dans leur inspiration, les plus indépendants, dans leur technique, des souvenirs d'école. On y peut méditer sur cette vérité trop méconnue, que l'art se renouvelle et se régénère, non point seulement par la forme, mais par la pensée, car c'est la pensée qui féconde la forme. Thoré l'annonçait déjà vers 1848. Du jour où nos artistes se sont rendus à cette évidence, nous n'avons pas tardé à en constater les effets sur notre art.

C'est pourquoi, ainsi que nous l'avons remarqué chaque année, l'inspiration de la statuaire se divise plus largement de jour en jour entre le courant des styles antiques ou de l'allégorie, et celui des préoccupations contemporaines, celui-ci augmentant de plus en plus en étendue et en profondeur. Mais, même dans la direction traditionnelle, orientée sur l'antiquité et se donnant pour but la recherche de la beauté dans les formes nues, on peut noter un renouvellement qui provient d'un sentiment du beau, plus humain, plus ému, moins dogmatiquement emprisonné dans les habitudes scolaires. Dans cet ordre d'idées, la *Danaïde* de M. Hannaux, — qui expose en même temps un buste très expressif en bronze de *Gabriel Monod*, — figure pleine de noblesse, comme la *Nymphe* de M. Octobre, pleine de grâce, ou l'esquisse de *l'Enlèvement de Déjanire*, de M. Marqueste, prouvent ce que peuvent fournir ces éternels sujets entre les mains de sculpteurs qui aiment, qui sentent et qui comprennent la vie. Les figures décoratives, commandées en 1904 pour l'ensemble décoratif du parc de Saint-Cloud, en sont encore la preuve. M. M. Lombard avec *l'Été*, M. Michel avec *l'Automne*, M. Verlet avec *la Terre*, ont montré avec intelligence qu'ils avaient pénétré l'esprit du programme qu'on leur avait fixé, et qui consistait à tenir compte du caractère décoratif de ce jardin français d'un autre siècle, tout en s'inspirant des sentiments de notre temps et des sensations que peut fournir le spectacle de cette riche et belle nature qui n'est d'aucun âge.

Si toutefois l'allégorie vit encore de loin en loin sur des idées générales, qui sont d'ailleurs de toutes les époques, comme *la Jeunesse entre l'Amour et l'Amitié* de M. Boisseau, ou *l'Age heureux* de M. Bénet, etc.,

elle est portée de plus en plus vers les préoccupations contemporaines. M. Bareau, qui expose en marbre son important haut-relief de *la Vision du poète*, y joint, dans un marbre largement cherché, *le Réveil de l'Humanité*. M. Cordier quitte ses figurines d'animaux ou de cavaliers pour tenter, dans une taille géante, d'exprimer *le Doute*. M. Drouot célèbre en bronze *le Triomphe du siècle*. Je ne sais où j'ai vu *la Pensée généreuse guidant les peuples*. Enfin, M. Loiseau-Bailly nous offre une *République « pensante »* !



DAMPT. — FIGURE POUR UN TOMBEAU.

Dans cette donnée allégorique moderne, il y a encore une charmante composition, c'est celle de M. Gaudissart, *l'Hospitalité*. Ce jeune statuaire expose en même temps le marbre de son *Printemps* du Salon dernier, si délicieusement maniéré, comme un joli printemps qu'il est, un peu incertain, un peu efféminé, dans un sentiment de l'antiquité rafraîchi par un récent voyage en Grèce. *L'Hospitalité*, conçue en haut-relief, montre, avec quelque gaucherie non sans attrait, le charme ingénu qui vous séduit chez Puvis de Chavannes, et surtout dans certaines compositions, générales d'idées, et modernes d'accessoires, de J.-C. Cazin.

Il faut ajouter à cette série les sujets symboliques qui forment le

principal élément de la sculpture funéraire, tels que *la Douleur* de M. Gréber, ou *la Conscience* de M. Jacques Perrin (monument de M. Goblet); les figures iconiques, telles que *le Cardinal Bourret* de M. Puech, ou *M. Léon Dru* de Frémiet.

Dans l'ordre des sujets généraux entrent au premier rang les compositions monumentales commémoratives. Dieu sait les banalités de convention que nous avons vu défiler sous nos yeux depuis trente ans, surtout à l'occasion de la défense de la patrie. Le Salon de 1906 fait exception à cette tradition fâcheuse, car les principaux ouvrages qu'on y trouve érigés au milieu de sa nef sont tous d'un intérêt d'art très réel. Tel le *Monument du commandant Hériot* d'Antonin Carlès; *la Ville de Neuilly*, beau groupe pathétique de M. Verlet; le monument pittoresque qui doit être élevé à Bône (Algérie) à *Jérôme Bertagna*, où M. Sicard a utilisé avec beaucoup de goût et de bonheur les éléments indigènes; de même que M. Ernest Dubois, dans son *Monument à Fromentin*, où un cavalier arabe se cabre, dans un beau mouvement, au-dessous du maître qui a été le peintre et le poète de l'Algérie; puis, *Aux Enfants de Dunkerque morts pour la Patrie*, de M. Léopold Morice; le *Rude* de M. Frémiet, pieux hommage d'un illustre artiste à celui qui, dans l'art moderne, est le maître des maîtres; la statue équestre du *Général Mac Clellan*, du sculpteur américain Mac Monnies, et, pour remonter plus haut dans l'histoire, la *Jeanne d'Arc* de M. Mercié. C'est peut-être bien la seule figure historique qui marque dans ce Salon, et c'est bien un signe des temps. Le vaillant et fécond sculpteur toulousain est aussi un délicat et un tendre. C'est avec une sorte de tendresse qu'il a conçu cette jeune pucelle emmaillottée et caparaçonnée de fer, touchante et plus gracieuse encore sous cette armure masculine, priant avec une piété d'enfant et de femme avant de marcher hardiment, l'étendard en main, à la victoire ou à la mort.

Peut-on faire entrer dans « l'Histoire » l'inspiration qui a présidé aux *Fils de Caïn*, de M. Landowski ? En tous cas, ce serait la préhistoire. A la vérité le jeune statuaire y a vu une idée de symbole plus haute, qui ôte à ce groupe tout caractère épisodique et lui donne un sens général et humain. *Ces Fils de Caïn* sont au nombre de trois : le pasteur, le poète, l'ouvrier. Ils semblent indiquer les grandes formes primitives de la civilisation, pastorale et agricole d'une part, manouvrière et industrielle de l'autre,



Antonin Mercié. — Jeanne d'Arc.

que conduit le poète, c'est-à-dire celui qui pense, qui régit et qui ordonne, le père des législateurs et des conducteurs de peuples. C'est donc un ouvrage conçu avec une certaine philosophie, éminemment simple comme il convient à une œuvre d'art, et qui aura toute sa portée par les émotions et les réflexions qu'elle fera naître, c'est-à-dire par son expression artistique. M. Landowski n'est pas resté au-dessous de sa tâche. Dès le premier jour, on lui a fait un succès flatteur et peut-être même dangereux. Je dis dangereux, car il convient de mettre cet esprit distingué en garde contre certaines tendances à l'emphase qui l'entraîneraient vers un académisme de goût teutonique aussi insupportable, si ce n'est plus, que celui qui fleurit dans notre école.

Nous nous trouvons maintenant tournés tout à fait dans un autre sens, vers le courant de l'inspiration contemporaine. J'aurais voulu faire le dénombrement des sujets qui obéissent à ces préoccupations dans les deux Salons. On peut tirer une morale de la statistique. La vie rurale et la vie populaire, sous les aspects antiques du travail, du repos, des joies de la famille, des ivresses de l'amour, comme aussi des peines, des misères, des deuils, ou sous le caractère menaçant des revendications et des révoltes, se développent dans les nefs des deux Salons en une profusion de figures inégales de talent, mais qui montrent que les gens avisés suivent de plus en plus la trace des initiateurs, il y a si peu de temps encore, tenus tout à fait à l'écart, depuis que le public, devenu plus éclairé, va volontiers vers ces formes d'un art qui traduit sa propre vie.

Le vaillant tailleur de marbre, digne disciple de Rude, M. Just Becquet, ouvre la marche avec sa parabole de *Jean Misère à la porte du mauvais riche*, par une œuvre de forte sculpture et de sentiment mâle de pitié humaine. M. Allouard voue son ciseau aux *Victimes du travail*, et nous trouverions dans l'autre Salon un sculpteur russe, — cela n'a rien qui surprenne, — M. Kracht, dont *l'Homme aux bras croisés* glorifie la grève.

Les ouvriers de la plèbe et de la glèbe forment un véritable peuple : *le Bûcheron* de M. Alfred Boucher; *Faucheur* et *Forgeron au repos* de M. Bouchard; *Pâtre* de M. Conteilhas; *les Foins* de M. Jacquot; *Travaux des champs*, *les Faneurs*, de M. Larroux; *Tricoteuse* de M. Béguine; *Retour du marché* de M. Mengue; *les Humbles* de M. Noé; *le Repos de la glèbe* de M. Picault; *la Tourmente* et *la Mauvaise conseillère* de Mme Berthe

Girardet, qui, ainsi que M. Laporte-Blairsy avec *l'Épave*, et M. Cordonnier, avec sa *Marche funèbre*, nous donnent la note pathétique.

Je tiens cependant à mettre encore plus à part certains ouvrages qui portent en eux une plus haute signification. Ce sont, par exemple, *l'Évocation du passé*, de M. Bertrand-Boutée; *le Berger couché*, de M. Nivet, qui continue à puiser dans le milieu natal un juste sentiment des formes de la vie populaire: *les Vendanges* de M. Vermare, groupe joyeux de vie et de santé: *les Mains* de M. David, et je garde pour la fin, MM. É. Derré, Roger Bloche et Hippolyte Lefebvre.

M. Derré expose cette année aux deux Salons à la fois. Les règlements, on le voit, se sont adoucis comme les mœurs. Dans l'un, à la Société Nationale, il envoie un groupe de *Louise Michel*, pressant un enfant d'un geste de protection et un portrait de M. Élisée Reclus; dans l'autre, à la Société des Artistes français, il expose deux œuvres déjà connues, mais qui ont trouvé leur forme définitive : son *Chapiteau des baisers* et sa *Fontaine des Innocents*. On se rappelle le premier ouvrage : au milieu d'ingénieux emblèmes, qui se mêlent au décor, des groupes d'amoureux, de fiancés, de mères et d'enfants, s'embrassent, marquant tous les modes de l'amour. Quant à la petite fontaine en bronze doré avec son Mannekempis nouveau genre, elle fera la joie des mioches dans quelque square populeux. Ce sont deux ouvrages d'art vrai, qui sont heureusement conçus pour notre temps.

M. Roger Bloche, cette fois, semble au premier abord avoir déserté la lutte. Il n'en est rien : pour s'être abstenu d'envois sensationnels, il n'en a pas moins fait une œuvre tout à fait digne d'attention; c'est, en effet, un petit groupe singulièrement poignant que ce *Départ* : deux jeunes gens qui se quittent, les bras tendus, les mains jointes encore une minute, qu'un geste, un mouvement, va bientôt séparer, et qui se retournent l'un vers l'autre avec toute l'angoisse muette des adieux. *En marche* n'est pas une œuvre moins singulière. C'est un petit groupe émouvant de vie d'une douzaine de soldats, sac au dos, l'arme à la bretelle, qui s'avancent, haussant leur sac d'un coup d'épaule, raidissant la courroie du fusil, d'un pas rythmé, tous se redressant malgré la fatigue.

Avec M. Roger Bloche, M. Hippolyte Lefebvre, son ami de cœur et d'art, s'est montré le plus courageux pour entrer hardiment dans la voie de l'expression de la vie moderne. Il a, comme on sait, forcé l'admiration

et conquis sa médaille d'honneur avec *les Aveugles* du Luxembourg, que, dans l'avenir, on qualifiera de chef-d'œuvre ; *l'Hiver*, qu'il expose cette année après *l'Été* du Salon dernier, que l'on retrouve aujourd'hui en minuscule figurine de Sèvres, *l'Hiver* n'est pas une œuvre moins émouvante. C'est une vieille dame, emmitouflée dans ses fourrures et son manchon, qui descend un escalier aux degrés mal déblayés de neige. Ce n'est pas là une figurine, mais une statue, à la fois un portrait (celui de Mme Bloche) et une figure funéraire, puisqu'elle doit être placée sur sa tombe. On ne peut concevoir œuvre à la fois plus touchante et plus sculpturale.



MARQUESTE. — ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE.
Bronze à cire perdue.

Il nous reste à citer, pour clore cette brève et rapide revue, la tête de *Méduse* en pâte de verre de M. Henry Cros, les figurines de MM. Levasseur, Sudre, Gréber (*Portrait de Mercié*), Caron ; les animaux, qui trouvent chaque jour de plus nombreux et de meilleurs interprètes, à la suite de M. Gardet, le maître animalier (*Panthère dévorant un agneau*), avec MM. Le Courtier, Christophe, Paillet, Peyrol, Navellier, Bugatti, Berthier, Mme Charlotte Bertrand, etc.; et les innombrables bustes, parmi lesquels ceux de MM. Segoffin (*Harpignies*), Bouverie, Blanchard, Gasq, etc.

LÉONCE BÉNÉDITE

LES ARTS DÉCORATIFS

« Je ne connais pas, écrivait, il y a juste un demi-siècle, le comte de Laborde, je ne connais pas, depuis les plaies d'Égypte, un fléau plus malfaisant que cette malheureuse et fausse opinion qui prétend trouver deux arts, que dis-je, un art particulier pour chaque chose, quand le bon Dieu n'a employé qu'un seul art dans toute sa création, quand les nations les plus heureusement douées n'en ont connu qu'un. » Combien gagnerait-on à méditer un peu ces sages paroles. On se demanderait où commence l'art et où il finit ; et quand il cesse d'être ce qu'on est convenu d'appeler le « grand art » ou « l'art pur » ? et aussi qu'est-ce que « l'art décoratif », ce que signifie ce néologisme ? Comme si la fonction même de l'art sans épithète, son élément, sa raison d'être, était autre que de décorer et d'embellir.

Il y a là — il faut en convenir — une méprise, un malentendu, qui durent depuis trop longtemps, et cependant ne sont pas près de finir, car nos Salons annuels contribuent singulièrement à les entretenir par l'incohérence de leurs classifications. — En faut-il quelques exemples ?

M. Cormon expose, cette année, une vaste et belle peinture, de celles qu'on qualifie « tableaux d'histoire ». Elle représente *le Duc Jean de Berry achetant des œuvres d'art*. D'autre part, M. Toudouze a envoyé une de ces pittoresques et élégantes compositions dont il est coutumier : *le Combat des Trente*. C'est là indiscutablement du « grand art ». Aussi le jury a-t-il réservé à ces deux belles œuvres une place d'honneur dans ses salles de peinture. Mais l'une et l'autre sont destinées à être traduites en tapisserie. Ce doit être là, qu'on me passe le mot, leur incarnation définitive. Eh bien, dans un nombre considérable d'années, quand les admirables artistes de nos Manufactures nationales les auront reproduites avec ce talent et cette conscience auxquels le monde entier rend pleine justice, elles reviendront au Salon, et alors on les exilera dans la grande nef, sous le jour cru, aveuglant des coupoles, qui « mange » les valeurs, « vide » certains tons, en exalte d'autres... à la place, en un mot, où sont actuellement relégués les grands ouvrages des Gobelins.

Autre exemple : la Manufacture de Sèvres retient cette année, sur le

palier du grand étage, une foule curieuse et intéressée par sa foisonnante exposition de biscuits du XVIII[e] siècle. Il ne viendra à l'esprit de personne que les modèles de Falconet, de Pigalle, de Boizot, de Houdon, de Caffieri, etc., n'appartiennent pas à l'art statuaire le plus élevé et le plus pur. Si les ouvrages de ces maîtres, de ces grands maîtres, étaient présentés en marbre, en bronze, ou même en plâtre, nul doute qu'on ne leur fît, aux deux extrémités de la grande nef, une place d'honneur au milieu des sculptures de petite dimension. Ils sont en biscuit, dès lors ils ne relèvent plus que de l'art industriel, et le vestibule suffit à les abriter. Mais, direz-vous, Pigalle, Falconet, Houdon, Boizot, sont morts. L'objection a sa valeur. Du moins Verlet, Boucher, Hannaux, Carlès, Max-Blondat sont très vivants, et leurs œuvres ont un sort identique.



LUCIEN GAILLARD. — PANNEAU DÉCORATIF.
Laque incrusté de corne

A la Société Nationale, M. Taxile Doat expose des porcelaines, aux nuances délicates et nacrées, décorées en pâte sur pâte de médaillons, de guirlandes, d'ornements, d'un goût rare et précieux. C'est là, nous dit-on, de « l'art appliqué ». Mais

qu'un peintre de nature morte, M. Bergeret par exemple, au lieu d'un sucrier de Saxe, comme cette année, peigne un vase, un cornet, un plat de M. Doat, nous rentrons dans le domaine de « l'art pur ». Enfin, qu'une de ces admirables « rosières » qui, avec quelques fragments d'étoffe ou de papier, exécutent des fleurs si parfaites qu'elles confondent les regards et produisent l'illusion, ose présenter un bouquet, le jury l'éconduira vertement et la renverra aux « carrières », c'est-à-dire aux marchandes de mode de la rue de la Paix, alors qu'il fait le meilleur accueil à Mlle Suzanne Meyer, qui exécute — avec beaucoup de talent, je n'en disconviens pas — des guirlandes de chèvrefeuille en mie de pain !

Il y a là, il faut bien en convenir, un désarroi, des inconséquences, une confusion, qui déroutent les esprits les plus avertis, et, dans une certaine mesure, expliquent le progressif désintéressement que marquent les artistes et le public pour cette double section des arts décoratifs, inaugurée jadis dans nos deux Salons avec un certain fracas, et dont on se promettait de si glorieux résultats. Mettre un terme à ces classifications trop arbitraires permettrait de se montrer à la fois plus juste pour les œuvres d'un réel mérite, et plus sévère pour certaines applications qui n'offrent que les apparences trompeuses de l'art. Car, pousser à la vulgarisation, ce qui est une bonne chose, ne veut pas dire encourager la vulgarité. En attendant cette réforme encore lointaine, il nous faut, c'est la loi, signaler aux lecteurs de la *Revue* quelques-uns des envois de l'année. Nous le ferons aussi brièvement que possible.

* * *

Nous avons parlé de MM. Cormon, Toudouze, Boucher, Verlet, Hannaux, etc., des expositions des Gobelins, de Beauvais et de Sèvres, de M. Taxile Doat, de Mlle Meyer. Passer une méthodique revue des vétérans qui sont l'honneur et le soutien de la double section baptisée d'un côté « art décoratif » et de l'autre « art appliqué », serait nous exposer à bien des redites.

Célébrer, comme elles le méritent, les formes mâles et les profondes colorations des grès flammés de MM. Delaherche, Bigot, Decœur, Lachenal, Moreau Nelaton, Lenoble, de Vallombreuse et des époux Mas-

seul, ce n'est rien dire de neuf, nous l'avons fait maintes fois. Signaler à la respectueuse attention de ceux qui nourrissent un culte pour l'art exquis et troublant de Gustave Moreau le plateau que M Grandhomme consacre à la *Salomé* du maître ; aux amateurs d'émaux translucides, l'adorable frise de M. Hirtz ; ou encore les vases, coupes et bijoux, que MM. Feuillâtre, Paul Bonnaud, Fernand Bienvenu, diaprent de leurs émaux pailletés, fondus et vibrants ; tout cela, c'est consacrer un fait depuis longtemps acquis. C'est comme si on proclamait que M. Thesmar reste égal à lui-même, et continue de régner dans le domaine qu'il s'est taillé il y a un tiers de siècle.



Jules Brateau. — Vase en argent niellé.

Désirez-vous stationner un instant devant la vitrine où M. Alphonse Reyen groupe ses verreries à émaux superposés, taillés et gravés au touret ; ou devant les flacons et coupes en pâte de verre — gemmes artificielles et curieuses — envoyés par MM. Georges Desprest et Decorchemont ? Préférez-vous contempler, dans une autre ordre de productions, ce que M. Lucien Bonvallet appelle modestement sa « dinanderie », en admirer les contours amples et robustes, l'ornementation sobre et logique, tirée de notre flore nationale ? Aimez-vous mieux les plats et les vases en cuivre repoussé de M. Mathieu Gallerey, ou ceux de M. François Bocquet ? Êtes-vous plutôt attiré par l'urne incrustée d'argent de M. Husson, et par son décor gras et souple ? — Mais tous les artistes dont nous venons de tracer les noms sont connus, leurs talents amplement appréciés, et nous leur avons déjà rendu pleine justice.

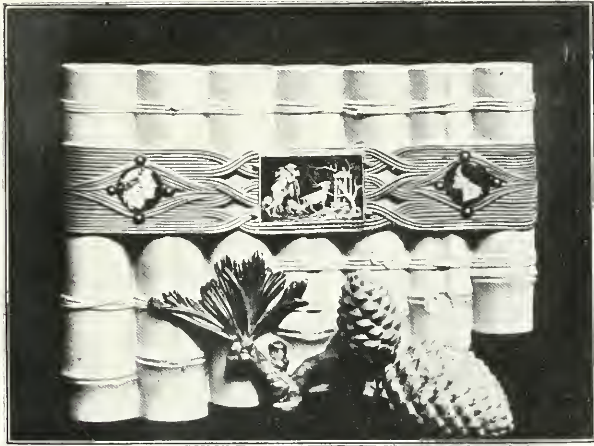
Devons-nous, sacrifiant aux préférences féminines, dire quelques mots des objets de parure exposés par le bon émailleur Du Suau de la Croix, par le maître graveur Lionel Le Couteux, par M. Boutet de Monvel, et qui font commettre à tant de jolies femmes le doux péché de convoitise? Faut-il parler de l'assortiment de bagues envoyées par M. Brateau, ciseleur idéal, qui semble renoncer à l'étain, auquel il dut sa juste réputation, et déserter la vaisselle pour la bijouterie d'art? — A quoi bon? — Nous serions presque tenté de passer sous silence le nom de M. Dammouse, si cette année il ne s'était adjoint un collaborateur, M. Pierre Roche, et ne nous offrait, grâce à cet heureux concours, des plaquettes d'un aspect tout nouveau, d'une infinie douceur de tons, d'une souplesse de coloris surprenante et d'un dessin très pur, qui tiennent une place d'honneur au milieu des porcelaines dures, décorées au grand feu, dont M. Dammouse est coutumier, et dont nous avons fait si souvent l'éloge.

Mieux vaut, semble-t-il, puisque l'espace nous est strictement limité, aborder tout de suite le triomphateur de l'année, M. Lucien Gaillard, qui, non satisfait de ses victoires antérieures, s'est bravement lancé dans le champ clos des nouveautés fécondes et des innovations audacieuses. Parti, comme ses confrères, de la mise en œuvre de nos métaux courants, il ne s'est pas cru lié à leur application, malgré les succès qu'ils lui avaient valu. Il a appelé à la rescousse toutes les matières répondant à ses intentions décoratives : alliages de l'Extrême-Orient, bois durs et divers, laques, nacre de perle, fer, cuivre, argent, or, céramique et le reste. Tous ces matériaux concourent, dans ses œuvres nouvelles, à la réalisation d'effets d'autant plus remarquables, que leur rôle est combiné avec une science exceptionnelle, et que la matière est strictement subordonnée au résultat final.

Joignez à cela l'originalité de la composition, et vous aurez ce curieux miroir que domine un paon enveloppant la glace de sa queue, meuble d'une richesse superbe, bien que le bois sculpté et la céramique en constituent les éléments essentiels. Vous aurez aussi le coq furieux qui, par son chant strident, met en déroute une compagnie de souris en argent, et qui, malgré son caractère extra-oriental, est d'un art tout à fait supérieur. Enfin, pièce principale, un coffret de métal à incrustations de métaux différents, par la richesse, la beauté, la variété des patines, arrive à donner

l'illusion des ailes jaspées, irisées, mordorées des plus magnifiques lépidoptères. Alors que tout à côté, certains vases, par la magistrale beauté de la forme et la superbe tonalité de la patine, caressent doucement le regard et charment l'esprit du visiteur.

Ce qui achève de rendre complet, cette fois, le triomphe de M. Lucien Gaillard, c'est que l'exposition de M. Lalique est moins captivante qu'aux précédents Salons. Le grand artiste excelle toujours dans les objets de



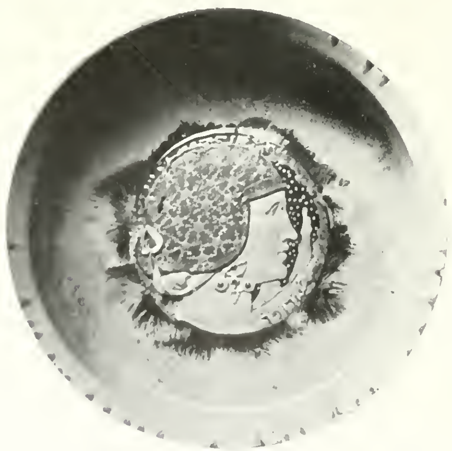
TAXILE DOAT. — FLÛTE DE PAN.
Pâtes d'application sur porcelaine dure.

toilette. Ses peignes, bracelets, pendentifs, n'ont pas cessé de constituer d'adorables bijoux. Mais sa lanterne monumentale, en argent, armaturée de salamandres efflanquées, et son ciboire symbolique d'un aspect pesant, d'un dessin rudimentaire, ne sont pas très heureux.

Mêmes restrictions pour la vitrine de M. Habert-Dys, dont nous avons ici-même célébré jadis les mérites. Chez lui, la finesse du rendu et la maîtrise de l'exécution persistent. Mais son excessif désir d'originalité, d'imprévu, arrive à alourdir les formes et à contrarier l'effet qui pourrait être agréable, par des surcharges et des complications trop évidemment cherchées et par conséquent inutiles.

Malgré ces réserves, que la probité commande, MM. Lalique et Habert-Dys n'en demeurent pas moins, à des degrés différents, de grands artistes. Entre le moindre objet sorti de leurs mains, et les *marrons sculptés* de M. Edmond Decroix, et les informes *fantoches* de M. Fernand Landolt, quel insondable abîme! Et pourtant, par une sorte d'aberration du jury, ils ont obtenu les uns et les autres l'entrée du sanctuaire. Ils sont rangés dans la même catégorie, catalogués sous la même rubrique. Et ce scandaleux rapprochement nous ramène aux questions de notre début. Quelles sont les limites de l'art? Que valent ces définitions qui prétendent caractériser son expression et définir sa forme?

Henry HAVARD



BIBLIOGRAPHIE

Les Membres de l'Académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'Institut, par Albert Soubies, 2e série, 1816-1852. — Paris, E. Flammarion, 1906, in-8°.

Le second volume de cette histoire d'un siècle d'art, envisagée sous le jour nouveau de biographies des membres de l'Académie des beaux-arts, s'ouvre avec la Restauration. Un premier chapitre comprend la période qui va de 1816 à la Révolution de 1830 : c'est la période de Prud'hon, d'Horace Vernet, d'Ingres, de Granet, de David d'Angers, etc., période extrêmement mouvementée, grâce au conflit entre les novateurs et les partisans de la tradition, qui finissent par admettre à l'Institut les chefs du mouvement romantique. Moins riche en noms illustres, le règne de Louis Philippe n'en offre pas moins matière à d'intéressantes observations : les grands talents y ont remplacé les grands maîtres et M. Soubies en prend texte pour rendre justice à quelques oubliés. Un dernier chapitre nous conduit jusqu'en 1852 ; il a ceci de piquant que les artistes qu'on y rencontre sont les prédécesseurs immédiats de la plupart des académiciens actuels : il commence par le peintre Léon Cogniet, maître de MM. L. Bonnat et J.-P. Laurens, et par le graveur Henriquel-Dupont, auquel a succédé M. Achille Jacquet. Ainsi se déroule, dans l'ouvrage de M. Soubies, l'histoire d'un siècle d'art français — l'histoire académique, s'entend : ce n'est pas tout, évidemment, mais c'est déjà quelque chose !

E. D.

Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles, professeur à l'Université de Paris. Nouvelle edition revue et augmentée, 1 vol. in-16. — Librairie académique, Perrin et Cie.

La première édition date de 1892 : réimprimé aujourd'hui, dans un format plus réduit, avec plusieurs appendices relatifs aux derniers manuscrits publiés et à divers ouvrages du maître, le livre a gardé tout son intérêt et toute sa saveur. L'artiste et le savant y sont racontés avec l'enthousiasme et l'esprit de méthode qui caractérisent le talent si personnel de M. Séailles, philosophe en même temps qu'écrivain, toujours passionné pour les choses de l'art.

J. C.

Frans Hals, par Gerald Davies. **P. P. Rubens**, par Hope Rea. **J. M. W. Turner**, par W. L. Wyllie. — London, G. Bell, 1905-1906, 3 vol. in-8°.

La collection de *Great masters*, à laquelle appartiennent les deux premières de ces monographies, se poursuit parallèlement à celle des *British artists*, et sur un plan

analogue à celui de nos *Maîtres de l'art :* c'est-à-dire que l'auteur ajoute à sa biographie illustrée une série d'appendices devant faciliter au lecteur une étude personnelle de l'artiste dont il s'occupe (bibliographie, indication de musées et collections où sont conservées ses œuvres, photographies, etc.): le tout abondamment agrémenté d'excellentes reproductions.

Le *Frans Hals*, le *Rubens* et le *Turner* que voici se recommandent à des titres divers. On ne pouvait souhaiter plus instructive coïncidence que celle qui rapproche les deux premiers de ces maîtres, et MM. G. Davies et H. Rea, qui les ont si finement caractérisés, auront la bonne fortune de voir leurs livres marcher de pair et se compléter mutuellement : ils nous montrent, en effet, comme la germination de deux plantes rares, issues d'une souche commune, possédant toutes les deux d'analogues qualités de puissance et de vigueur, mais épanouies en des floraisons différentes : l'une, hollandaise, par le choix des sujets, l'arrangement, la lumière : c'est Hals; l'autre, toute flamande d'inspiration, de composition, de couleur : c'est Rubens; l'une qui demeure isolée et point imitée, et l'autre qui fait école.

Le troisième de ces ouvrages sera peut-être le plus goûté des lecteurs français, non certes par ce qu'il nous apporte de nouveau sur la vie du peintre-poète auquel la récente exposition de la Tate Galery a donné, s'il était possible, un regain de gloire, mais parce ce qu'il est l'œuvre d'un peintre estimé. M. Wyllie s'était récusé quand on le pria d'écrire cette étude ; mais il a jugé, à la réflexion, qu'un peintre pourrait avoir, pour envisager Turner, un point de vue différent de celui que choisirait un homme de lettres ; et comme le maître du *Fighting « Téméraire »* et des *Funérailles de Wilkie*, le remplissait d'admiration et de joie depuis de longues années, il s'est décidé à écrire ce qu'il pensait, en peintre, d'une des personnalités les plus originales et les plus puissantes de la peinture anglaise du XIXe siècle.

R. G.

Les Villes d'art célèbres. Nuremberg, par P.-J. Rée. **Milan**, par P. Gauthiez. — Paris, H. Laurens, 2 vol. gr. in-8°.

C'est une cité merveilleusement riche en trésors d'art que Nuremberg, et c'est un plaisir de suivre un guide comme M. Rée à travers les rues tortueuses de cette ville qui a conservé tout son pittoresque. Il me souvient aussi qu'au premier chapitre de son livre de la collection des *Maîtres de l'art*, M. Maurice Hamel a évoqué de bien attachante façon la vie et l'œuvre de Dürer : le tableau juste et vivant qu'il donne de la libre cité impériale à la fin du XVe siècle, fait mieux comprendre et la Burg imposante, et les charmantes maisons sculptées, et les « belles fontaines » des places, et les églises décorées par Adam Krafft, Veit Stoss ou Peter Vischer, — tous ces trésors, en un mot, que décrit M. Rée, et sur lesquels il semble que le maître de *la Mélancolie* règne comme une divinité bienveillante.

Et Milan aussi a son dieu — Milan, où M. Gauthiez nous convie à faire en sa compagnie une promenade d'artiste : et ce dieu se révèle dans la fresque ruinée de Sainte-Marie-des-Grâces, à la Brera, et à l'Ambrosienne : plus que le Dôme, plus que la Chartreuse et les églises innombrables, c'est lui qui attire en cette ville « où l'on va toujours et où l'on ne reste guère ». En quoi on a tort, à en croire M. P. Gauthiez.

qui nous apprend comment il faut savoir découvrir, à Milan, la ville d'art derrière la ville industrielle et nous prouve qu'une visite est ici superficielle et incomplète à l'extrême, si l'on s'en tient naïvement aux « astérisques » d'un Baedeker.

E. D.

La Légende franciscaine dans l'art primitif italien, par Arnold Goffin. — Bruxelles, Société belge de librairie. O. Schepens et Cie, 1905, 62 pages.

Dans cette courte brochure, M. Arnold Goffin, le traducteur des légendes de saint François d'Assise, raconte, avec précision et avec goût, l'influence qu'elles ont exercée sur les peintres et les sculpteurs d'Italie depuis le XIIIe jusqu'au XVIe siècle. Après les grandes suites de fresques dans lesquelles, le premier, à Assise et à Florence, Giotto mit en scène les principaux épisodes de cette épopée idyllique, M. Goffin en examine les transformations diverses sous les pinceaux si divers de Sassetta à Sienne, de Benozzo Gozzoli à Montefalco, de Dom. Ghirlandajo à Florence, de Liberio à Assise, etc... C'est un bon guide préparatoire à la visite attentive de tous ces chefs-d'œuvre, où la finesse de l'esprit critique se joint à l'émotion de l'enthousiaste fervent.

Georges Lafenestre

LIVRES NOUVEAUX

— *Esquisses vénitiennes*, par Henri de Regnier. Illustrations par Maxime Dethomas. — Paris, collection de l'« Art décoratif », in-4°, fig. et pl., 5 fr.

— *Inventaire des papiers manuscrits de Robert de Cotte*, par Pierre Marcel. — Paris, Champion, in-8°.

— *Leçons sur l'histoire de l'art : L'Art dans l'antiquité*, par Lucien Magne. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, in-8°, fig., 15 fr.

— *French Pottery and Porcelaine*, by H. Frantz. — London, George Newnes, in-8°, 7/6 d.

— *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1801-1900)*, par A. Fontainas. — Paris, Mercure de France, in-12, 3 fr. 50.

— *Le Forum romain, son histoire et ses monuments*, par Ch. Huelsen. — Rome, Loescher et Cie, in-12, fig. et pl., 3 fr. 50.

— *L'Art et les Artistes pendant la période révolutionnaire (1789-1795)*, par Maurice Dreyfous. — Paris, Paclot, in-8°, 5 fr.

— *Les Eaux-fortes de Rembrandt*, par W. H. Singer. 402 reproductions. — Paris, Librairie des Arts et Sciences, in-8°, 10 fr. 75.

— *La Mise en scène dans l'ancien théâtre français*, par G. Cohen. — Paris, Champion, in-8°, 5 fr.



TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 106

(Janvier 1906.)

N° 107

(Février 1906.)

N° 108

(Mars 1906.)

N° 109

(Avril 1906.)

N° 110

(Mai 1906.)

N° 111

(Juin 1906.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 106

(Janvier 1906.)

N° 107

(Février 1906.)

N° 108

(Mars 1906.)

N° 109

(Avril 1906.)

N° 110

(Mai 1906.)

N° 111

(Juin 1906.)



Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

